


EX LIBRIS
HENRICI NOCQ
PARISIENSIS
NUMISMATUM CÆLATORIS



L'ART CONTEMPORAIN

PAR

MARIUS CHAUMELIN

AVEC UNE INTRODUCTION

PAR

W. BÜRGER

La Peinture
à l'Exposition universelle de 1867.

—

Salons de 1868, 1869, 1870.

—

Envois de Rome, Concours, etc.

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
H. LOONES, successeur,
Rue de Tournon, 6.

—

1873



L'ART CONTEMPORAIN

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

A la Librairie **RENOUARD**, rue de Tournon, 6

École Génoise (Biographie des maîtres de l'), faisant partie de l'*Histoire des peintres de toutes les Écoles*, publiée sous la direction de M. Ch. Blanc, membre de l'Institut.

Les Trésors d'art de la Provence, 1863 ; 1 vol. grand in-8° de 290 pages. — Prix : 5 fr.

Decamps, sa vie, son œuvre (1861). — Prix : 2 fr.

La Peinture à Marseille. *Salon Marseillais de* 1859. — Prix : 1 fr. 50.

Salon Marseillais de 1860. — Prix : 1 fr. 50.

Marseille, Étude sur les Mœurs, les Coutumes, le Commerce, l'Industrie, la Littérature et les Arts, 2e *édition* (1862). — Prix : 2 fr.

Marseille en 1962, lecture faite en séance publique de la Société de Statistique des Bouches-du-Rhône. — Prix : 2 fr.

La Tribune Artistique et Littéraire du Midi, revue mensuelle, fondée et dirigée par M. Marius Chaumelin (1857 à 1863), 7 vol. in-8°. — Prix : 6 fr. le vol.

EN PRÉPARATION :

Le Musée des Studj, à Naples.

REMBRANDT

L'HOMME ET L'ŒUVRE

par W. Bürger (Thoré).

Notes et fragments coordonnés et publiés par Marius Chaumelin, légataire des manuscrits de Thoré.

L'ART CONTEMPORAIN

PAR

MARIUS CHAUMELIN

AVEC UNE INTRODUCTION

PAR

W. BÜRGER

La Peinture
à l'Exposition universelle de 1867.

—

Salons de 1868, 1869, 1870.

—

Envois de Rome, Concours, etc.

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
H. LOONES, successeur,
Rue de Tournon, 6.

—

1873

A

THÉOPHILE THORÉ

(W. BÜRGER)

—

A toi qui m'as appris à aimer le vrai dans l'art, à rechercher l'idéal dans l'expression de la beauté vivante et passionnée, à détourner les regards du passé pour les diriger vers l'avenir; à toi, maître, je dédie ces pages comme un témoignage de la reconnaissance que ton amitié et tes leçons m'ont inspirée.

Marius CHAUMELIN.

Les premiers chapitres de ce livre (*Exposition universelle de* 1867) ont paru dans la *Revue Moderne*. Au moment de les réunir en volume, il y a quatre ans, je priai Bürger d'écrire quelques pages pour leur servir d'introduction. Il me donna l'étude suivante, qui retrace, avec une admirable netteté, les évolutions de l'art depuis la Renaissance, et qui précise les véritables tendances des écoles contemporaines.

INTRODUCTION

DES TENDANCES DE L'ART AU XIX[e] SIÈCLE

On a appelé une *renaissance* le grand mouvement rétrospectif qui, vers le XVI[e] siècle, un peu plus tôt ou un peu plus tard selon l'âge des divers peuples, ressuscita passionnément dans toute l'Europe occidentale l'antiquité gréco-romaine : renaissance, il est vrai, ou plutôt résurrection galvanique et purement artificielle d'un mort glorieux, qui se redressa hors du sépulcre pour rappeler aux générations alors vivantes son génie et ses œuvres.

Le moyen âge, au contraire, avait été une *naissance*. La vieillesse et la corruption ayant dissous le monde antique, une jeune civilisation s'éleva, petit à petit, sur les ruines de l'empire romain. Les premiers siècles du moyen âge ont tous les caractères de l'enfance : l'activité, l'inquiétude, l'aveuglement, l'obstination, l'indépendance, une indomptable propension à la nouveauté, à l'imprévu, aux aventures. Comme l'enfant qui a assez à faire de se former et de grandir, le moyen âge, à son origine, ne projette pas bien loin son regard ni son bras; mais autour de lui il bouleverse tout; son instinct impitoyable détruit tout ce qui le gêne, et s'assimile tout ce qui peut servir à son développement. D'où vient-il, cet enfant terrible et presque sauvage? L'histoire prétend lui établir une généalogie romaine; mais Rome ne fut point la mère du moyen âge; il serait mieux de dire qu'elle fut sa nourrice, tout au plus. Non, le moyen âge n'est point de sang romain; il est de sang *barbare*. Ses ancêtres n'avaient jamais habité les cités pompeuses, et ne s'étaient point amollis dans les

raffinements. C'est d'eux qu'il tient sa rude innéité et les qualités essentielles qu'il manifesta durant sa forte jeunesse.

Le moyen âge devenu grand invente, en effet, un style absolument singulier. De quelle tradition s'inspirent ses artistes? Quels sont ses modèles en poésie, en architecture, dans toutes les expressions de sa pensée intime ou de sa vie sociale? Il n'imite personne, il crée tout, spontanément. Fond et forme, sa civilisation est plus autochthone qu'aucune autre. Peu importe qu'une sorte d'alluvion romaine, byzantine, arabe ou moresque, ait successivement glissé sur ses arts, sur ses lois et ses mœurs, puisque la mystérieuse alchimie de son esprit original a toujours absorbé et dénaturé ces éléments étrangers.

Mais, après la magnifique efflorescence de son génie propre, le moyen âge, ainsi que l'antiquité, eut à son tour sa décadence. Les civilisations succombent comme les hommes. *All that live must die*, tout ce qui vit doit mourir, dit Shakespeare. Il serait facile de montrer par l'histoire que la civilisation catholique a parcouru les phases d'une existence intégrale et régulière, et qu'elle a péri de vieillesse, tout simplement. Dans les arts, qui seuls doivent nous occuper ici, le style s'était corrompu au xve siècle. Le principe même de l'architecture ogivale, « l'élancement et la direction vers le ciel, » semblait perverti; une profusion d'ornements couvrait la pureté élégante des formes primitives. Quelle distance de l'architecture des XIIIe et XIVe siècles à celle du XVe! L'art n'en était même plus à se répéter, il commençait à se contredire. Il avait perdu l'inspiration de sa jeunesse, la logique et la rectitude de sa virilité. Désormais, le génie catholique est épuisé et stérile. Le moyen âge est à bout; n'a-t-il pas produit, d'ailleurs, tout ce qu'il pouvait produire? *Vixit*, comme écrivaient les Latins d'autrefois sur les tombeaux: il a vécu, c'est-à-dire il est mort.

Mais l'esprit humain ne meurt point, et c'est alors que, pour se régénérer, il se retourna de nouveau vers la nature, l'éternelle inspiratrice de la vie. Le peuple artiste par excellence, le peuple qui a la double faculté de voir et d'exprimer, le peuple italien prit l'initiative de cette révolution nécessaire. Giotto et les illustres précurseurs de l'art du XVIe siècle ne se contentent plus de re-

garder toujours au-dedans d'eux-mêmes des images consacrées et uniformes; ils se mettent à regarder ce qu'ils peignent, et ils ont l'audace de peindre ce qu'ils voient. Le premier caractère de la renaissance italienne fut un retour naïf à la nature, avant qu'on eût songé à interroger le passé de cette patrie privilégiée.

Un symptôme analogue se découvre également dès la fin du xve siècle chez les grands artistes des autres pays. Tous entreprennent, timidement encore, sans doute, d'effacer l'anathème que le dogme chrétien avait porté contre la nature. Van Eyck n'est pas sans se préoccuper déjà de la désinvolture de ses Vierges immaculées, et les admirables groupes de jeunes filles dans le tableau de Saint-Bavon, à Gand, accusent une ardente recherche de la beauté. Et comme il aime la lumière et le paysage! comme il a peint avec une affection minutieuse ses buissons de roses et ses brillantes fleurettes du gazon!

Memling, plus encore que Van Eyck, est tourmenté d'une sorte de naturalisme qui transparaît sous le caractère religieux de sa peinture. Ses figures de femmes dans la célèbre châsse de sainte Ursule, à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, ont une élégance correcte qui fait songer à la première manière de Raphaël. Il y a aussi à cet hôpital de Bruges un tableau curieux et bien significatif d'Hemling, où le peintre s'est représenté allongeant la tête par une lucarne ouverte sur l'étable de Bethléem. Que vient-il chercher là, avec sa physionomie inquiète et ses yeux avides? Il vient voir. Les novateurs en toute chose ne sont que des hommes qui savent regarder et réfléchir.

Cette passion toute nouvelle pour la beauté terrestre, en réaction à la beauté mystique et *surnaturelle* du moyen âge, porta irrésistiblement les arts vers la poésie antique; et, en même temps que les arts, les lettres et les sciences interrogèrent les siècles d'autrefois. Pendant que les érudits, fouillant les bibliothèques et les cloîtres pour y étudier des manuscrits précieux, remettaient au jour la philosophie et la littérature gréco-romaine, on arrachait à la terre les débris des monuments païens, statues de marbre et de bronze, bas-reliefs et *arabesques*, bijoux et pierres gravées, mosaïques et peintures murales, et les mille créations d'un art oublié.

En Italie particulièrement, mais aussi dans toute l'Europe, ce fut un fanatisme étrange, qui alla jusqu'à sacrifier aux *anciens* plus de mille ans d'une histoire à laquelle il eût été juste pourtant de reconnaître une vigoureuse originalité. En ce moment d'enthousiasme général, il semblait que l'antiquité fût la source unique et inépuisable des belles pensées et des belles actions, des beaux sentiments et des beaux arts. Les philosophes et les politiques, les poètes et les écrivains, les artistes surtout, s'y abreuvaient à plaisir. Et, en effet, les doctrines et les langues, les images et les formes, tout s'y métamorphosa.

C'est la grande époque du XVIe siècle ; et l'Italie, qui avait pris les devants, tint encore la tête de cette insurrection féconde. C'est l'Italie qui rayonne alors sur l'Europe entière, et non-seulement elle lui fournit architectes, sculpteurs et peintres, mais encore la plupart des hommes qui ont une action décisive sur la civilisation moderne; c'est elle qui, après avoir donné à l'Espagne un nouveau monde par Christophe Colomb, donne à Charles-Quint le Titien et une pléiade d'artistes; c'est elle qui donne à François Ier Léonard de Vinci et tous les décorateurs de Fontainebleau, et qui va bientôt régner sur la France par Machiavel avec Catherine de Médicis; c'est elle qui va renouveler la science cosmologique par Galilée; c'est elle qui ravive la poésie par Dante, Pétrarque et le Tasse; c'est elle enfin qui produit Michel-Ange, Raphaël, le Corrége, et tant d'autres maîtres sublimes, à Florence, à Rome, à Parme, à Ferrare, à Venise, à Milan, partout !

A partir de ce noble XVIe siècle, il faut tirer une barre entre le moyen-âge et l'époque moderne. L'art du XVIe siècle n'est plus chrétien, quoi qu'on en dise, et quoi qu'il ait encore traité des sujets empruntés au moyen âge. Si l'amant de la Fornarina faisait des *Madones*, des *Sainte-Famille*, la *Transfiguration*, comme il faisait l'*École d'Athènes* ou l'*Incendie du bourg*, ses adorables Vierges ont autant de la Vénus pudique que de la chaste Marie. Si Michel Ange faisait des *Moïse*, des *Christ*, des *Prophètes*, comme il faisait des *Bacchus*, des *Ganymède* et des *Sibylles*, il n'en est pas plus orthodoxe, malgré son austère génie. L'auteur du *Jugement dernier*, un artiste chrétien? Oui, à la façon de Dante, son maître, qui ôte à saint Pierre les clefs du paradis pour

les donner à Virgile. Si le Corrége faisait des *Sainte Catherine* et des *Saint Jérôme*, allez vous recueillir devant son *Antiope* voluptueuse, et même devant ses *Madeleines pénitentes!* Si l'ami de l'Arétin faisait l'*Assomption de la Vierge* et le *Christ au prétoire*, allez apprendre la mortification chrétienne devant sa *Danaë*, du Vatican, ou devant le portrait de sa Maîtresse, au Louvre! Quels chrétiens que Giorgione et Paul Véronèse, et tous les autres peintres de la Renaissance, malgré leurs innombrables compositions religieuses!

Ce n'est pas le sujet, mais bien le style, qui grave le caractère sur une œuvre d'art.

Or, le caractère de l'art, à cette époque, c'est la passion de la beauté, forme, mouvement, physionomie, couleur. Et comme les Grecs avaient réalisé la perfection plastique, il arriva que dans les œuvres des artistes supérieurs l'art grec se combina avec un sentiment original et tout moderne; si bien que Raphaël, par exemple, doublement fécondé par la forme antique et par l'idée chrétienne, s'éloigne néanmoins à la fois de l'une et de l'autre, et conserve sa personnalité intacte et incomparable.

L'impulsion donnée au XVIe siècle par ces illustres créateurs s'est perpétuée presque jusqu'à nous. Mais les artistes à la suite, dépourvus du génie inventif, ont stéréotypé en système ce qui avait été pour les maîtres un simple élément d'inspiration; et la prétendue imitation de l'art antique est demeurée longtemps une théorie officielle, inviolable et sacrée. Architectes, sculpteurs, peintres, littérateurs, critiques, chroniqueurs, savants, tous se sont plongés par une émulation mutuelle dans l'étude assidue de l'antiquité. Après avoir restauré les Romains et les Grecs, on s'est rejeté bien plus loin en arrière. Une érudition infatigable a rétrogradé jusqu'aux Étrusques, aux Égyptiens, aux Assyriens, aux Chinois, aux Indiens, jusqu'aux origines extrêmes de l'histoire. Grâce à cette soi-disant renaissance, on a fouillé tous les vieux cimetières des sociétés défuntes; on a tout déterré, tout examiné, tout palpé. Et, chose merveilleuse! c'est ainsi que la tradition humaine se trouve à présent éclaircie, coordonnée et vraiment restituée dans son universalité.

Cependant, au cours de ce long voyage vers l'Orient, on avait

presque oublié l'histoire du moyen âge, considéré comme une époque de ténèbres. L'Europe, devenue savante sur les temps antiques, ne savait plus son passé immédiat. On connaissait bien les noms des architectes, des sculpteurs, des peintres, contemporains de Périclès et d'Aspasie; on lisait couramment les inscriptions asiatiques; mais retrouver les noms des constructeurs et décorateurs de nos cathédrales, ou déchiffrer les hiéroglyphes écrits par nos aïeux directs, de cela et de toute l'obscurité *gothique*, on ne s'inquiétait guère. Une nouvelle réaction contre la réaction vers l'antiquité était donc indispensable. Elle a eu lieu depuis le commencement du siècle actuel, et l'école romantique dans les lettres, dans les arts, dans l'érudition, y a beaucoup contribué.

Malheureusement, comme la passion un peu aveugle est souvent la compagne des tentatives réactionnaires, et peut-être une des conditions de leur succès, les restaurateurs du moyen âge ont été saisis, en faveur de leur période chérie, du même fanatisme qu'ils reprochaient amèrement aux restaurateurs de l'antiquité. Le domaine des arts et de l'histoire est disputé aujourd'hui par deux sortes de résurrectionnistes aussi entêtés les uns que les autres: ceux-ci admirant toujours presque exclusivement les Grecs et les Romains, résumé de la civilisation antique, maçonnant toujours des temples païens sous prétexte d'églises, de bourses, de théâtres, de casernes et de maisons; ceux-là enthousiasmés des porches et des clochetons, rêvant l'architecture immuable sous forme d'ogive, de trèfle et de gargouille, et tout prêts à bâtir d'après le plan et la coupe des cathédrales les édifices d'un usage moderne, débarcadères de chemins de fer ou grandes usines de l'industrie; ceux-ci et ceux-là pareillement égarés dans des utopies impuissantes, puisqu'ils s'immobilisent sur la forme de civilisations évanouies, qui ne doivent être pour nous que des souvenirs précieux et ineffaçables.

Bien plus, outre ces deux catégories principales d'imitateurs, il y a encore les imitateurs de telle ou telle période plus restreinte; quelques-uns s'attachant aux écoles florentine ou romaine de la Renaissance, à Michel-Ange ou à Raphaël dont ils s'efforcent de reproduire le style et les allures, et qui sont ainsi

ressuscités à leur tour, mais non pas si bien qu'ils ont ressuscité l'art antique; d'autres pastichant les Vénitiens, ou Rubens, ou les *petits* maîtres flamands et hollandais du XVIIe siècle, ou les maîtres coquets du XVIIIe siècle, ou même les pastiches de l'école classique, ou même les contemporains illustres. Car l'art, ne sachant trop par où aller, contemple toujours le passé et s'y complaît encore volontiers, jusqu'à ce qu'il voie clairement le chemin de l'avenir.

Mais toutes ces exaltations vaillantes, toutes ces recherches opiniâtres, tous ces écarts capricieux, et même tous ces stationnements débiles, n'auront point été sans résultat pour le progrès des arts. De ces excursions plus ou moins heureuses, chacun a rapporté quelque curiosité au musée de l'esprit humain. Aujourd'hui nous en sommes là, que nous pouvons projeter notre vue dans le passé sur la chaîne indissoluble de la tradition universelle. L'humanité a pris conscience d'elle-même le long du temps, et conquis en quelque sorte la possession de son immortalité.

C'est superbe! Mais il lui reste encore à poursuivre une autre conquête, qui sera sans doute plus facile : il lui reste à prendre conscience d'elle-même dans l'espace, à faire son tour du monde comme elle a fait sa percée dans l'histoire, à entrer en possession de son unité, à se constituer enfin tout à la fois dans son ensemble et dans sa durée.

Ce qui, depuis trois siècles, s'est opéré *en long* doit aujourd'hui s'opérer *en large*. Nous sommes, si l'on veut, au second acte de la Renaissance, de la transition pour mieux dire. Le premier acte ayant effectué l'universalité dans le temps, le second doit effectuer l'universalité dans l'espace. Car tout le travail poétique depuis le XVIe siècle n'est qu'une transition de l'art catholique vers un art nouveau qui exprimera une civilisation nouvelle : palingénésie latente parce qu'elle est profonde, métempsycose lente mais invincible, et dont les signes sont déjà irrécusables pour les intelligences perspicaces.

Telle est assurément la mission du XIXe siècle. Tous ses actes, toutes ses tendances le prouvent.

Les arts s'interrogent aux quatre vents de l'atmosphère. ils

se donnent rendez-vous dans des meetings universels; ils s'assemblent en congrès où la Chine, les Etats-Unis, l'Algérie, exhiberont leurs œuvres, tout comme l'Allemagne, l'Angleterre, la France et les diverses nations de l'Europe. Ils se comparent, ils se pénètrent, ils s'influencent, ils se complètent mutuellement. La Chine prêche la fantaisie et les fines couleurs; les Etats-Unis, le bon sens et la sobriété; l'Algérie, l'éclat et la lumière; l'Allemagne, la philosophie et le style sévère; l'Angleterre, l'activité jointe à l'élégance; la France, l'esprit, la verve, la clarté. Ainsi des autres.

Quand les arts de tous pays, avec leurs qualités indigènes, se seront ainsi rapprochés souvent, quand ils auront pris l'habitude d'échanges réciproques, le caractère de l'art y gagnera partout une incalculable étendue, sans que le génie particulier à chaque peuple en soit altéré. Il se formera de la sorte une école européenne d'abord, au lieu des sectes nationales qui divisent encore la grande famille artiste selon la topographie des frontières; puis, une école universelle, familiarisée avec le monde, et à laquelle rien d'humain ne sera étranger.

Ce sera le troisième acte, expliquant et dénouant le drame intitulé Renaissance, à la suite duquel commencera une nouvelle épopée qui ne sera plus seulement la résurrection d'un passé partiel, mais la naissance d'un avenir grandiose.

La littérature, dont les feuilles légères s'envolent plus facilement que les œuvres plastiques, est aussi plus avancée que les beaux-arts dans cette circulation internationale. Tel roman français a été traduit dans presque toutes les langues. Tel roman américain a compté des centaines d'éditions, dispersées sur le globe. Tel journal européen se lit à New-York et à San-Francisco, à Rio-Janeiro et à Valparaiso, à Ispahan et à Calcutta, en Australie et au cap de Bonne-Espérance.

Tous les faits sociaux trahissent également ce besoin expansif de la littérature et des arts. La science, l'industrie, le commerce, les découvertes, les voyages, la vapeur, l'électricité, la photographie, les moyens mécaniques, les activités intellectuelles, les passions et les intérêts, tout concourt et tout consent à ce grand but d'unité humaine. Car ce que nous appliquons aux

arts, c'est la loi de notre temps, c'est le mot général de la civilisation.

De Maistre écrivait déjà, au commencement de ce siècle : « Tout annonce je ne sais quelle grande unité vers laquelle nous marchons précipitamment. »

Lorsqu'on a escaladé une montagne pour contempler de haut quelque beau fragment de paysage, on découvre à la fois tout un ensemble qui permet de saisir les caractères de chaque partie. Par ses relations et ses analogies, par son entourage et ses adhérences, on en interprète mieux la forme, la couleur et la destination. C'est ainsi que, au point de vue d'où il convient d'examiner l'avenir poétique, on est frappé de cette concordance entre tous les éléments constitutifs de la vie moderne. Confirmation lumineuse des tendances de l'art vers l'universalité.

L'esthétique et la critique au XIX[e] siècle doivent donc, suivant nous, abdiquer toute école, tout système, toute nationalité, tout préjugé local ou historique. Elles ne doivent être d'aucun pays, ni d'aucun temps, afin de favoriser la convergence sympathique et providentielle des facultés créatrices attribuées aux différents peuples. Il se trouvera toujours assez d'hommes laborieux et inflexibles pour faire l'œuvre particulière et circonscrite d'un peuple déterminé : vocation excellente, d'ailleurs, au millieu de l'arène où chaque langue, chaque style, chaque originalité, chaque génie doivent avoir des représentants.

On dit que l'art est l'expression de la société : assurément, puisqu'on appelle société le faisceau des manifestations humaines. Ce que l'art exprime de la société, c'est le sentiment et la physionomie, comme l'industrie en exprime la force, comme la science en exprime la raison. Le progrès de l'art contemporain consiste donc à traduire dans une forme harmonieuse le sentiment irrésistible qui entraîne le monde vers l'unité.

L'ART CONTEMPORAIN

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867

PEINTURE

I

L'Exposition universelle de 1867 est loin d'offrir, sous le rapport de l'art, l'immense intérêt qu'a présenté celle de 1855. L'école française avait apporté à ce dernier concours la plupart des chefs-d'œuvre qu'elle a enfantés durant l'éclatante période de passions, de luttes, de renouvellement et de vie, qui marqua la fin de la Restauration et les premières années du régne de Louis-Philippe. Par cette exhibition splendide, elle affirma aux yeux de l'Europe son habileté à interpréter la poésie et l'histoire, aussi bien qu'à traduire la vie familière et la nature extérieure. D'autres écoles purent élever, à tort ou à raison, la prétention de l'égaler et même de la surpasser au point de vue du sentiment et de la profondeur de l'idée ; toutes durent reconnaître qu'elle était sans rivale pour la variété et l'originalité des conceptions, pour la souplesse et le prestige des procédés techniques.

Il y a eu, depuis, d'autres expositions internationales ; mais la plus remarquable de toutes, celle qui a eu lieu à Londres en 1862,

semblait avoir été organisée tout exprès pour faire valoir les maîtres de l'école anglaise, depuis Reynolds et Hogarth, jusqu'aux comtemporains. Les autres pays, à l'exception de la Belgique, n'y étaient représentés que par des ouvrages peu nombreux et d'un mérite secondaire; nos artistes, en particulier, n'avaient pas exposé des œuvres plus choisies ou plus brillantes qu'aux salons annuels du Palais de l'industrie. Nous n'avons pas en France le tempérament cosmopolite: habitués à entendre dire que Paris est le foyer du monde civilisé, nous ne songeons même pas que l'on puisse ignorer à l'étranger ce que nous valons, tandis que nous sommes nous-mêmes dans l'ignorance la plus incroyable à l'égard des progrès de la littérature et des arts dans les autres pays.

En permettant aux Français d'examiner, tout à loisir et sans se déplacer, les productions de l'art européen, le grand concours, ouvert en ce moment au Champ de Mars, leur fournit une excellente occasion de se former consciencieusement une opinion sur les mérites relatifs des différentes écoles. Nous sommes trop fier des succès de nos artistes pour ne pas nous empresser de reconnaître qu'aujourd'hui encore la France occupe le premier rang; mais, il faut bien le dire, cette suprématie, — limitée aux genres inférieurs, à la peinture des anecdotes historiques, des scènes de la vie de la famille et de la vie rurale, du paysage et des animaux, — n'est plus aussi écrasante qu'elle semblait l'être en 1855, quand nous pouvions opposer à l'Europe Ingres, Delacroix, Decamps, Horace Vernet, — sans parler d'Ary Scheffer et de Paul Delaroche qui avaient cru devoir s'abstenir d'envoyer leurs chefs-d'œuvre à ces mémorables assises du génie. Depuis, nous avons vu surgir, parmi nous, plus d'un talent nouveau, et jamais, peut-être, nous n'avions compté un aussi grand nombre de petits maîtres spirituels, gracieux, adroits. Mais en est-il un seul qui puisse prétendre à recueillir l'héritage des morts illustres que nous venons de citer?.. Le champ de la lutte s'étant ainsi rétréci, les écoles étrangères avaient moins à craindre de se mesurer avec nous, d'autant plus que, chez elles aussi, la moyenne des talents de second ordre s'est sensiblement élevée pendant ces dix dernières années. Elles n'ont rien négligé, d'ailleurs, pour se présenter à l'Exposition avec tous leurs avantages. A ne consulter, en effet, que la première édition du catalogue officiel, nous remarquons qu'à l'exception de l'Angleterre, dont plusieurs maîtres ont fait défaut, et de la Belgique, qui a compensé la quantité par la qualité, les divers pays ont presque tous envoyé un nombre d'ouvrages

beaucoup plus considérable qu'en 1855; ce nombre s'est encore accru après l'ouverture de l'Exposition (1).

Examinons donc, avec l'attention qu'elles réclament, les productions des artistes étrangers, en cherchant à nous transpórter autant que possible dans le milieu où elles sont nées; car il en est des œuvres de l'art, comme de toutes les autres créations de l'esprit humain : on ne les comprend bien que si l'on tient compte des influences de climat, de mœurs, de société, qui les ont fait éclore.

(1) Voici, d'après la seconde édition du catalogue, publiée vers la fin de l'Exposition, l'ordre dans lequel les divers Etats ou groupes d'Etats se présentaient au Champ-de-Mars, par rapport au nombre des exposants et à celui des œuvres exposées (Tableaux et dessins) :

France...	254	exposants.	684	ouvrages ou numéros.
Angleterre	207	»	294	»
Bavière	122	»	285	»
Prusse (Allemagne du Nord)..	107	»	161	»
Suisse	83	»	170	»
Autriche	82	»	145	»
Belgique	80	»	194	»
Pays-Bas	78	»	179	»
Italie	70	»	112	»
Suède et Norwège	58	»	103	»
Espagne	47	»	66	»
Etats-Unis	45	»	87	»
Russie	44	»	85	»
Colonies Anglaises	27	»	31	»
Etats Pontificaux	24	»	45	»
Danemark	24	»	42	»
Portugal	14	»	29	»
Turquie	13	»	33	»
Grèce	10	»	16	»
Roumanie	8	»	25	»
Brésil	6	»	9	»
	1403	exposants.	2795	ouvrages ou numéros.

Nous avons compris dans cette statistique approximative les peintures médaillées au Salon de 1867, et transportées ensuite au Champ-de-Mars.

On avait admis à l'Exposition de 1855 : 629 peintres Français ; 144 Anglais ; 115 Belges ; 114 Prussiens et autres Allemands du Nord ; 62 Hollandais ; 61 Autrichiens (y compris les Lombards-Vénitiens) ; 38 Suisses ; 33 Espagnols ; 31 Bavarois ; 29 Scandinaves ; 29 Italiens (Piémontais, Toscans et Napolitains) ; 29 Danois ; 14 Portugais ; 10 Américains ; 8 Pontificaux ; 3 Grecs ; 1 Turc. En tout 1350 exposants, parmi lesquels 721 étrangers seulement, tandis qu'en 1867 le nombre des peintres étrangers s'est élevé à 1149.

II

LES ALLEMANDS — BAVIÈRE — PRUSSE, ETC.

En attendant qu'elle soit véritablement *une* par les institutions politiques, l'Allemagne a la prétention d'avoir réalisé son unité dans le domaine de l'art. Le grand mouvement de rénovation artistique dont les Overbeck, les Cornélius, les Schnorr, ont été les promoteurs, il y a une cinquantaine d'années, s'est propagé, en effet, d'un bout à l'autre de la patrie allemande et a engendré une nouvelle école, qui compte des représentants à Munich et à Berlin, à Dusseldorf et à Dresde. Plus préoccupée d'exprimer un certain idéal que de reproduire la nature extérieure, cette école a cru devoir subordonner complètement l'exécution technique à la conception du sujet; elle a demandé ses inspirations au sentiment national, mais elle s'est bornée, dans la pratique, à pasticher tantôt les formes austères et naïves de l'art chrétien primitif, tantôt les formes plus savantes et plus grandioses de l'art grec, ressuscitées et modifiées par la Renaissance. Un pareil système a pu produire des œuvres sérieusement méditées et composées avec une science irréprochable, de magnifiques épopées mythologiques ou symboliques, bien dignes de l'admiration des poètes et des philosophes, mais auxquelles l'art proprement dit est demeuré presque étranger. Peut-être la nouvelle école serait-elle parvenue à se constituer d'une façon durable, si elle avait eu le bon esprit de remonter aux sources mêmes de l'art germanique, si elle s'était imprégnée de l'esprit un peu rude, mais profondément naïf et sincère, des vieux maîtres du XVIe siécle, de Dürer, de Holbein, de Cranach, si elle avait adopté leur exécution pleine de franchise et de naturel, si elle s'était efforcée, en un mot, de renouer les fils de la tradition nationale. Au lieu de suivre cette voie si simple, elle a préféré recourir à une technique étrangère et déserter le monde des faits pour le monde invisible des idées pures; elle a signé ainsi l'arrêt de sa propre

condamnation. On peut dire, dès aujourd'hui, qu'elle a fait son temps et qu'elle n'existe plus guère que dans la personne de quelques-uns de ses fondateurs. La génération actuelle a compris que la condition essentielle de l'art était d'exprimer le mouvement et la vie, la beauté physique aussi bien que la beauté morale, les passions de l'humanité bien plus que les abstractions de la philosophie. Poussée par un besoin impérieux de vérité, elle a désappris les leçons de ses maîtres et est allée demander à la France, à la Belgique, les secrets de cette exécution nette, facile, spirituelle, colorée, qui sait fixer sur la toile les faces les plus lumineuses et les faces les plus sombres de la réalité.

Ainsi s'est évanoui le prestige d'un enseignement qui avait eu le mérite de relever le niveau de l'art, à une époque de complète décadence, mais qui, s'appuyant sur des principes faux et des théories chimériques, devait avorter, tôt ou tard, comme nous avons vu avorter en France la réforme tentée par David. Au lieu de cette prétendue unité artistique, dont nous parlions tout à l'heure, l'exposition allemande nous offre une remarquable diversité de tendances, de goûts, de manières, de procédés : au delà comme en deçà du Rhin, on se rit de la monarchie des maîtres; toute discipline est méconnue et la tradition tombe en lambeaux; chacun va où le guide son inspiration, où l'emporte sa fantaisie. Il se peut que l'art s'amoindrisse et se vulgarise en se dispersant ainsi, mais il gagne en originalité ce qu'il perd en élévation ; il se dégage des liens étroits de la convention pour se retremper dans l'étude de la nature; il cesse d'être doctrinaire pour devenir indépendant et quitte les nuages de la mystagogie pour se rapprocher de l'humanité.

Cornélius a pu, avant de mourir, constater les progrès de cette réaction et prévoir la ruine du système dont il avait été l'apôtre le plus fervent et le plus illustre. Nous rendons à ce grand maître l'hommage qui lui est dû pour la foi, la sincérité, la persévérance infatigable avec lesquelles il a poursuivi l'œuvre de régénération à laquelle il s'était dévoué ; mais nous n'hésitons pas à déclarer qu'à nos yeux, il est demeuré, malgré tout son génie, un artiste incomplet. Les cycles immenses qu'il a déroulés sur les murailles de la Glypothèque de Munich et du Campo-Santo de Berlin, nous étonnent sans nous émouvoir, parce que nous avons besoin de faire effort pour pénétrer la pensée qui les anime et les coordonne; ils ressemblent (qu'on nous pardonne cette comparaison) aux animaux formidables des temps antédiluviens, dont les squelettes

gigantesques nous frappent de stupeur, mais que notre imagination a peine à se représenter vivants, agissants, au sein d'une nature créée pour eux et disparue dans le même cataclysme. Sans doute, il est à désirer que l'art s'inspire autant que possible des sujets les plus grands, les plus nobles, les plus poétiques ; mais la réalité serait-elle donc inconciliable avec la poésie, la simplicité avec l'idéal? Faut-il, pour qu'une composition ait droit à nos éloges, qu'elle soit compliquée d'allégories savantes et d'hiéroglyphes philosophiques, indéchiffrables pour le profane sans le secours d'un commentaire? N'est-il pas vrai, au contraire, qu'une œuvre nous attire et nous saisit d'autant plus vivement, que la conception en est plus simple, la forme plus nette et plus lumineuse.?

Quand par hasard Cornélius lui-même s'est résigné à faire sortir sa pensée des dédales du symbolisme et à l'exprimer dans un langage usuel, il n'a pas manqué de produire une impression plus forte : je n'en veux pour preuve que le carton exposé sous son nom, dans la section prussienne, et au-dessus duquel des mains pieuses ont suspendu une couronne de laurier. C'est un grand dessin au fusain représentant l'*Apparition de Jésus aux apôtres après la résurrection :* le Christ est debout au milieu des disciples prosternés; Thomas, l'incrédule, touche les blessures encore béantes ; Jean, le bien-aimé, dans une attitude pleine de naturel, semble prêt à s'élancer vers le maître ; les autres sont partagés entre la terreur et l'admiration ; à droite, la Vierge s'incline dévotement devant celui qu'aurait reconnu son cœur, à défaut de ses yeux. Ces figures ont assurément un grand caractère, bien que le dessin soit d'une sécheresse et d'une dureté extrêmes. La composition a quelque chose d'austère, d'imposant : on y trouve comme un reflet de la mâle énergie de Dürer et du style grandiose de Michel-Ange. Mais quel dédain de l'élégance et de la grâce! quelle rudesse d'expression! quelle vulgarité de types! — Décidément, les raffinés de l'esthétique n'entendent rien à la beauté des formes : ils veulent être de grands philosophes, ils oublient d'être artistes.

Un professeur de l'Académie des beaux-arts de Munich, un fidèle du symbolisme, M. Eugène Neureuther, nous a envoyé un petit tableau où *Pierre de Cornélius et ses contemporains* nous apparaissent groupés sous un vaste portique; au premier plan est une fontaine dans le bassin de laquelle va tomber un enfant acharné à la poursuite d'un papillon. — Serait-ce une allégorie? Le papillon symboliserait-il l'idée ? le bambino personnifierait-il l'école fondée

par Cornélius, cette école qui, pour avoir fixé trop obstinément ses regards vers les hautes régions qu'habite l'idée, a fini par éprouver la mésaventure de l'astrologue de la fable?

M. Guillaume de Kaulbach, élève de Cornélius et son successeur dans la direction de l'Académie de Munich, a senti tout ce qu'il y avait d'exagéré dans les doctrines du maître, et il a été un des premiers à s'en séparer. Il a reconnu que, pour rester dans les limites de son art, il devait, tout en aspirant à l'idéal, ne pas perdre de vue le monde réel; il a donc recherché, avec une égale ardeur, la beauté plastique et la beauté morale, et il s'est constamment préoccupé de donner à sa pensée une forme élégante et vraie. Le succès ne pouvait trahir ces efforts intelligents : depuis plusieurs années déjà, M. Kaulbach est à la tête de l'école allemande, et, nulle part ailleurs, — même en France, — nous ne voyons un artiste vivant qui puisse lui être comparé pour la grandeur des conceptions, la profondeur du sentiment, la science du dessin, l'art de grouper les figures et d'ordonner une composition de quelque étendue. S'il était plus coloriste, il aurait sa place marquée à côté des maîtres italiens les plus illustres du XVIe siècle.

On n'a pas oublié le carton de la *Tour de Babel*, exposé en 1855, superbe composition détachée d'un cycle exécuté à fresque au Musée de Berlin et dans lequel M. Kaulbach a représenté les cinq ou six grands événements qui marquent les phases principales de l'histoire de l'humanité. Nous ne savons si le carton de l'*Époque de la réformation*, que nous avons aujourd'hui sous les yeux, est destiné à compléter ce cycle, ou s'il se rattache à une autre épopée : ce que nous pouvons dire, c'est que jamais le maître n'a eu une inspiration plus haute et n'a fait preuve d'un plus grand talent d'exécution.

La scène se passe dans une église de style ogival, au fond de laquelle s'ouvre un hémicycle occupé par une estrade et accompagné de deux chapelles latérales. Debout sur le devant de l'estrade, Luther tient dans ses mains la Bible ouverte et l'élève au-dessus de sa tête, — semblable à Moïse sur le Sinaï, montrant au peuple hébreu les tables du décalogue. Autour du réformateur sont groupés les apôtres et les défenseurs du libre examen : à droite, Justus Jonas, Bugenhagen, Jean Frédéric, Gustave Adolphe, Albert de Brandebourg; à gauche, Zwingle, Coligny, Maurice de Saxe, Élisabeth d'Angleterre, Essex, Burleigh, Fr. Drake, Thomas Morus; au bas de l'estrade, Mélanchton, Eberhardt von der Tann et Zasius; dans le fond de l'hémicycle, Wicleff, Geisler de Kaisers-

berg, Johann Wessel, Jean Hus, Petrus Waldus, Arnaud de Brescia, Abailard, Savonarole, Tauler. Au-dessus de ces derniers s'élève la tribune des orgues, où se pressent quelques fidèles, avides de contempler les traits des héros de la réformation.

Au premier plan et dans les chapelles latérales, l'artiste a placé les grands hommes qui, soit dans les sciences, soit dans les lettres, soit dans les arts, ont combattu les erreurs accréditées au moyen âge, et qui, par leurs œuvres ou par leurs découvertes, ont contribué à l'avancement de l'esprit humain : — d'un côté, les émancipateurs de la science, Christophe Colomb, Sébastien Munster, Martin Behaim, Bacon, Harvey, Vesale, Paracelse, Sébastien Frank, Léonard Fuchs, et plus loin, Giordano Bruno, Copernic, Galilée, Cardanus, Ticho-Brahé, Kepler; — du côté opposé, les poètes, les lettrés, Pétrarque, Pic de la Mirandole, Shakespeare, Cervantès, Dumoulin, le jésuite Jacques Balde, Vivès, Marsile Ficin, Campanella, Machiavel, Erasme, Reuchlin, Ulrich de Hutten, Nicolas de Cusa; — à un plan plus éloigné, les maîtres de l'art, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, Albert Dürer, occupé à peindre les deux superbes figures de *Saint Marc* et de *Saint Paul*, du Musée de Munich, et enfin les inventeurs de l'imprimerie, Guttenberg et Laurent Koster. Nous allions oublier une figure importante, placée tout-à-fait sur le devant du tableau, entre le groupe des poètes et le groupe des savants : Hans Sachs, le joyeux poète populaire, dont la verve inépuisable a gagné à la cause de la réformation plus de partisans que n'en a entraîné l'éloquence de tel fougueux sermonaire.

Il semble que M. Kaulbach se soit inspiré de l'*École d'Athènes* pour l'arrangement de la scène immense dont nous venons d'indiquer les traits les plus saillants : mais les réminiscences assez nombreuses que nous pourrions signaler sont sans doute involontaires, et elles n'enlèvent rien, en tout cas, au sentiment profondément original dont cette belle œuvre est empreinte.

Sous le rapport de la composition, nous remarquons que le personnage principal, Luther, qui attire immédiatement nos regards, bien qu'il ne soit qu'au troisième plan, se trouve entièrement isolé au milieu de l'illustre assemblée : personne dans cette foule nombreuse ne fait attention à lui, et c'est pour nous seuls qu'il pose. De même, les divers groupes qui occupent la scène ne se rattachent entre eux par aucune action commune et forment, pour ainsi dire, autant de tableaux distincts. Et cependant ce défaut d'unité n'a rien qui nous choque; nous sentons tout d'abord

qu'une même pensée anime cette foule, et nous devinons, à l'enthousiasme qui rayonne sur tous les visages, qu'elle est assemblée ici pour glorifier une même cause : la cause de la vérité. D'ailleurs, comment ne pas être frappé de l'harmonie pittoresque de cette grande scène ? Les figures sont admirablement groupées, et les groupes, reliés les uns aux autres par des lignes de rappel, se balancent savamment. Le dessin, — aussi souple et aussi soigné que celui de Cornélius est sec et inélégant, — a un caractère ferme et expressif dans les têtes, large et abondant dans les draperies. Les types, les costumes sont étudiés avec une conscience extraordinaire, et il y a, çà et là, des morceaux d'un relief si vigoureux qu'on se demande ce qu'ils gagneraient à être peints.

Les Allemands sont, sans contredit, les premiers dessinateurs de notre époque. A côté du chef-d'œuvre de Kaulbach, l'exposition bavaroise nous offre, sous ce titre : la *Prospérité d'Augsbourg au moyen-âge*, un grand carton où l'on remarque, entre autres figures excellemment dessinées, une charmante jeune femme qui, par un mouvement des plus gracieux, se retourne pour prendre une rose que lui offre uu élégant damoiseau. L'auteur de ce carton, M. Charles Piloty, professeur à l'académie de Munich, ne s'est pas contenté d'être un dessinateur habile : il a eu l'ambition de devenir un bon peintre, et il a réussi. L'Exposition a de lui quatre tableaux importants. Les deux plus considérables, destinés au Maximilianeum, représentent *Godefroy de Bouillon, chef de la croisade*, et l'*Électeur Maximilien, chef de la ligue :* ce sont de grandes scènes un peu théâtrales, mais où l'on ne peut moins faire que d'admirer la richesse des costumes, la savante distribution de la lumière, l'ampleur et la fermeté de la touche. Il y a des détails intéressants dans l'*Épisode avant la bataille du Weissemberg :* nous voudrions seulement que cette petite toile eût plus de finesse et de légéreté.

La *Mort de César* attire particulièrement l'attention : César, une couronne d'or sur la tête et un sceptre à la main, repoussse le placet que lui présente Metellus Cimber, agenouillé devant lui avec deux autres sénateurs. C'est l'instant prévu par les conjurés. Casca, debout derrière le dictateur, lève son poignard pour le frapper. Les autres complices attendent avec une impassibilité farouche que le premier coup soit porté, pour consommer l'œuvre de sang. Les sénateurs, étrangers au complot, sont glacés de crainte et d'horreur. — M. Piloty a choisi, comme on voit, le moment le plus pathétique du terrible drame, et il l'a rendu

d'une façon vraiment saisissante. Peut-être serait-il à désirer qu'il eût donné à ses personnages plus de noblesse dans la physionomie et la tournure : la scène ressemblerait moins à un vulgaire assassinat. L'exécution n'est pas dépourvue de charmes ; il y a trop de recherche dans les lumières frisantes qui glissent sur le pavé et sur les colonnes de marbre, mais le clair-obscur a de la transparence, le coloris est clair et harmonieux.

M. Piloty est le chef du parti coloriste, en Bavière, parti déjà nombreux, qui fait le désespoir des amateurs du haut style, mais qui a trouvé le secret de charmer le public par l'interprétation consciencieuse de la vérité historique, l'expression naïve des passions individuelles et la reproduction sincère de la nature. Cette école que les Allemands appellent *naturaliste*, n'a rien de commun, hâtons-nous de le dire, avec le groupe réaliste à la tête duquel s'est placé M. Courbet : tout en se proposant d'exprimer le vrai, le réel, dans chaque genre, elle proclame légitime l'alliance de la ligne et de la couleur, de la poésie et de la prose.

Parmi les nombreux élèves de M. Piloty qui ont pris part à l'Exposition, M. Liezenmayer doit être cité au premier rang. Sa *Marie-Thérèse nourrissant l'enfant d'une pauvre malade* est une peinture agréable, d'une touche un peu faible, peut-être, mais d'un coloris très distingué. La *Canonisation de sainte Élisabeth de Hongrie* se recommande par une exécution plus sévère : les personnages sont heureusement groupés autour du catafalque sur lequel est étendu le corps de la sainte.

M. Gabriel Max n'a pas un sentiment religieux bien profond, mais il ne le cède point à M. Liezenmayer, son condisciple, pour la finesse et l'harmonie de la couleur. Sous ce titre : une *Martyre*, il nous montre suspendue à une croix, au sommet d'un mont solitaire, une belle jeune fille, vêtue de la robe blanche des vierges, les mains percées de clous, les pieds liés par une corde, le visage décoloré par la mort, mais illuminé par le rayonnement d'une grâce céleste ; un jeune homme tenant à la main un couronne de fleurs, est agenouillé près de la croix et contemple, dans une douloureuse extase, celle qui fut sa fiancée sans doute. Les lueurs indécises du crépuscule éclairent ce nouveau Calvaire ; le sole l a laissé sa trace de feu à l'horizon et déjà les étoiles commencent à briller dans le pâle azur du firmament. Cette scène, toute de fantaisie (1), a un charme étrange qui attire et fait rêver.

(1) J'ai su, depuis, que l'artiste avait voulu représenter le *Martyre de sainte Julie.*

Est-ce bien sous la direction du professeur Charles Piloty, que M. Jean Makart a peint ses *Ondines sortant de l'eau et touchant le luth d'un troubadour endormi?* Nous avons cru revoir une des productions les plus colorées, les plus fougueuses, les plus bizarres de nos ultra-romantiques, une de ces peintures qui avaient le privilége de faire pâmer d'aise les poètes de la pléiade et de consterner le jury des expositions du Louvre, il y a une quarantaine d'années.

M. Victor Müller doit avoir fait une étude toute spéciale des chefs-d'œuvre d'Eugène Delacroix; il est impossible, en voyant le tableau dans lequel il a représenté *Héro retrouvant le corps de Léandre*, de ne pas songer à la *Barque du Dante*; l'assimilation des procédés d'exécution ne saurait être plus complète. Nous ne disons pas cela pour diminuer le mérite de M. Müller, qui nous paraît être un des artistes les mieux doués de la jeune école bavaroise et qui a fait preuve d'un sentiment bien original dans une grande toile intitulée: *Hardtmuth de Kronenberg prenant congé de sa famille pour aller en guerre.* Le moyen-âge allemand revit, sans sécheresse archaïque, dans cette composition pleine de gravité et d'émotion naïve, largement dessinée et peinte dans des tons clairs, puissants et harmonieux.

C'est le moyen-âge italien qui a séduit M. Maurice de Schwind, professeur à l'Académie de Munich, et c'est la manière de peindre des *préraphaélites* que cet artiste a adoptée pour l'exécution de ses petits tableaux. Il ne se peut rien voir de plus sec et de plus prétentieusement naïf que l'*Anachorète*, le *Voyage de noce*, la *Chapelle dans la forêt*, la *Matinée*, etc. La *Ballade* et la *Source dans la forêt*, malgré la même dureté de style, ne sont pas sans charme dans leur poésie fantastique. Quant aux cartons de la *Vie de Sainte-Elisabeth*, destinés sans doute à être exécutés en vitraux, ils montrent que M. Maurice de Schwind, comme un grand nombre de ses compatriotes, sait beaucoup mieux dessiner que peindre.

M. Feuerbach s'inspire aussi des Italiens, mais des Italiens de la grande époque: ses deux *Jeunes musiciens*, assis au penchant d'un vallon boisé dont ils viennent de réveiller l'Echo, sont peints dans la manière du Giorgione. — Il y a moins de vigueur, mais plus d'originalité dans les *Saintes femmes au tombeau*, composition savante, d'un dessin très ferme et d'une riche couleur.

M. Bonaventura Genelli qui est professeur à l'école des beaux-arts de Weimar, mais qui s'est sans doute formé en Italie, nous a envoyé l'esquisse d'une allégorie très compliquée, destinée à être

exécutée à fresque, et dont le sujet principal est *Hercule Musagète chez Omphale*. Le dessin des figures dénote une étude assidue de Raphaël, mais la conception du sujet appartient bien à l'auteur: en somme, plus de science que de goût. — Je préfère à cet imbroglio mythologique le tableau de M. Clément Zimmermann, représentant *Mars et Vénus*, œuvre d'une élégante simplicité et d'une grande pureté de lignes.

La *Madone entourée d'anges*, de M. André Müller, professeur à Sachsen-Meiningen, est imitée des vieux maîtres flamands du xve siècle: les figures, finement dessinées et peintes avec une exquise délicatesse, ont des expressions d'une sensibilité délicieuse. Cette mignonne peinture est bien supérieure à l'immense toile des *Noces d'Alexandre et de Roxane*, que M. André Müller a exécutée pour le Maximilianeum, monument de Munich dans lequel Maximilien II eut l'idée de faire représenter les fastes de la Grèce ancienne et ceux de l'Allemagne.

Parmi les tableaux qui ont été détachés de cette collection pour être envoyés à Paris, nous avons encore, — indépendamment du *Godefroy de Bouillon* et de l'*Electeur Maximilien*, de M. Piloty, dont nous avons déjà parlé, — deux compositions de M. Philippe Foltz, *Périclès au milieu des grands hommes de son siècle*, *Frédéric Barberousse et Henri le Lion*, et une toile de M. Arthur de Ramberg, la *Cour de Frédéric III à Palerme*. Tous ces tableaux sont d'une dimension énorme. Celui de M. de Ramberg est une œuvre remarquable sous tous les rapports: la composition en est originale, le dessin savant et distingué, la couleur limpide, vigoureuse de ton et finement nuancée. Les costumes, d'une grande richesse, et tous les accessoires sont de la plus scrupuleuse exactitude. Les chefs sarrazins, dont l'empereur reçoit les présents, au pied de l'escalier de son palais, forment au premier plan, à gauche, un groupe très-pittoresque. Il y a de belles et énergiques figures parmi les grands personnages de la suite de Frédéric II, placés sur les degrés de l'escalier, au sommet duquel se tiennent les princesses de la cour et les pages portant les armes impériales. L'exposition française ne compte pas un seul tableau d'histoire de cette importance.

Dans un autre genre, M. de Ramberg a fait preuve encore du talent le plus distingué: nous voulons parler de ses quatre cartons en grisaille, tirés d'une série d'illustrations du poëme de Gœthe, *Hermann et Dorothée*. Le carton qui représente Hermann conduisant Dorothée à la maison paternelle, nous a particulièrement

frappé : rien de plus gracieux, de plus poétique, de plus touchant que ce groupe amoureux et rêveur. Gœthe serait content de son interprète.

En fait d'illustrations, celles que M. Charles de Ennhuber a exécutées en grisaille sur des sujets tirés des *Contes de Souabe*, de Melchior Meyr, méritent d'être citées pour le naturel des expressions et la vérité des types; quant à l'esprit qui anime ces compositions, il est d'une bonhomie toute germanique.

Sous le titre de *Lorsley* qui est, je crois, le nom d'une héroïne d'Henri Heine, M. Bodenmüller nous a offert une seconde édition, quelque peu affadie, de la *Corinne* de Gérard. M. Lindenschmitdt s'est montré plus coloriste en traduisant la charmante ballade de Gœthe, *le Pêcheur et l'Ondine;* mais il n'a pas réussi à nous faire oublier le tableau qu'un artiste français, M. Henri Lehmann, a peint sur le même sujet.

La meilleure toile militaire de l'exposition bavaroise est la *Prise d'un retranchement de Schamyl par les Russes*, de M. Théodore Horschelt : le tableau est bien composé; les figures sont expressives, sans exagération; la couleur est un peu plate, mais elle ne manque pas d'harmonie.

Il y a du mouvement dans la *Vue de Solferino à Valeggio*, peinte *de visu*, par M. F. Adam, le 24 juin 1859 : les équipages d'artillerie, les chariots couverts de blessés se croisent, se heurtent, s'accrochent, se culbutent sur cette route et soulèvent des nuages de poussière; les chevaux se cabrent et hennissent; les cavaliers jurent, les blessés se lamentent. C'est le commencement de la débâcle, la guerre sous son aspect le plus navrant, le revers de la médaille. Inutile de dire que le peintre étant Allemand, la vue a été prise du côté des Autrichiens. Mais, au milieu de la cohue, derrière une charrette chargée de blessés croates, nous apercevons quatre prisonniers français, un grenadier, un voltigeur et deux zouaves dont l'un, près de succomber, n'a d'autre appui que le bras de son camarade... Nous pardonnerions à M. Adam ce détail peu chevaleresque si son tableau était peint avec plus de solidité et de transparence.

M. Joseph Brandt a les mêmes qualités et les mêmes défauts que M. Adam, dont il est l'élève : il esquisse avec verve, mais le chatoiement de son coloris dissimule mal la pauvreté de son modelé. Sa *Bataille de Choczin* n'est, à tout prendre, qu'une brillante aquarelle.

Les portraits de M. Lenbach sont d'excellentes imitations de la

manière hollandaise; ceux de M. Victor Müller rappellent Reynolds, et je croirais volontiers que M. Fuessli s'est inspiré de Velazquez pour peindre les siens. Cela vaut mieux, sans doute, que de commettre les plates enluminures de certains portraitistes français à la mode !

Dans la peinture de genre, nous citerons M. L. Neustætter, dont la petite toile, intitulée *le Refus*, pourrait être signée par M. Toulmouche ou M. Trayer; — M. Antoine Seitz, qui a pastiché fort habilement Gérard Dov, dans son *Joueur de violon*; — MM. Louis Hartmann et Guillaume Diez, qui ont cherché à imiter Wouwermans, le premier dans ses *Chevaux près d'une rivière*, le second dans deux jolies *Scènes de la vie militaire*; — M. Baumgartner qui, dans une *Procession surprise par la pluie*, a déployé une verve comique et caricaturale que ne désavouerait pas M. Biard; — M. Théodore Schuetz, très naïf et très original dans la *Matinée de Pâques*; — M. Grünewald qui, dans une grande scène villageoise intitulée: *Après la grêle*, s'est montré un peu théâtral et confus, mais bon dessinateur et coloriste agréable; — M. Richard Zimmerman enfin, dont le *Cortége nuptial* ne manque ni de gaité, ni de finesse.

Le *Chemin creux*, de M. Steffan, est un paysage d'une couleur exquise, presque aussi fin et aussi harmonieux qu'un Wynants.

Les *Vues du Tyrol*, de M. Milner, sont peintes avec une conscience, avec un soin et une délicatesse de touche extraordinaires: on y voit, dans le fond des ravins, des pièces d'eau où l'on voudrait boire. Mais cette patience, cette habileté à produire des trompe-l'œil ne sont pas du grand art. — M. Lier a un vrai tempérament de peintre: ses paysages mecklembourgeois sont brossés avec ampleur dans un ton très harmonieux; nous aimons surtout celui qui représente un *Troupeau de moutons* suivant, à la nuit tombante, une route bordée d'arbres et de chaumières.

Nous terminerons ce compte-rendu sommaire des œuvres de l'école bavaroise, en mentionnant une *Vue de Gibraltar*, lumineuse et originale, de M. Bamberger; une *Vue de la campagne de Rome*, de M. Gustave Closs; les *Paysages d'hiver*, de MM. Stademann, H. Hœfer et H. Bürkel; les *Landes du Nord de l'Allemagne*, de feu Christian Morgenstern; les tableaux d'animaux de MM. Louis Voltz, Antoine Braith, Jean Hoffner, et les vues architecturales de MM. Ainmüller et Michel Neher.

La Prusse est restée inférieure à la Bavière sous le rapport artis-

tique. Cornélius, qui s'était fixé à Berlin, à l'avénement de Frédéric-Guillaume IV, n'a pas réussi à implanter le goût de la grande peinture dans cette métropole du militarisme pangermanique. Toutefois, l'exposition prussienne offre quelques peintres estimables de sujets religieux, parmi lesquels nous citerons : M. Pfannen-Schmidt, membre du sénat et de l'académie de Berlin, auteur de sept cartons de vitraux d'un dessin très pur et d'un sentiment élevé ; M. François Schubert, qui dans ses *Adieux de Jonathan et de David*, rachète, par la noblesse et la correction des lignes, la froideur de son coloris; M. Haendeer, de Dresde, plus vigoureux, mais complétement dépourvu de style dans un *Portement de croix* ; M. Heyden qui, dans sa *Sainte Cécile*, semble avoir voulu rivaliser de grâce mondaine et de délicatesse de touche avec Carlo Dolci ; M. Jules Roeting, de Dusseldorf, dont le *Christ au tombeau* mérite d'être classé au nombre des plus belles peintures religieuses de l'Exposition universelle pour la science du modelé, la vigueur du coloris et le caractère pathétique de la composition.

La *Madeleine auprès du corps de Jésus-Christ* et le *Jésus au temple*, de M. Jules Hübner, sont des œuvres savantes, d'un style énergique, d'une exécution sobre et précise ; que nous plaçons bien au-dessus de la grande toile dans laquelle le même artiste a représenté la *Dispute entre Luther et le docteur Eck, à Leipzig, en* 1519 *:* un effet de lumière criard, une couleur lourde et plate, des expressions triviales, voilà ce qui nous a frappé dans ce dernier tableau qui jouit d'une grande réputation au-delà du Rhin ; j'ajoute que les deux personnages principaux ont le tort de vouloir parler en même temps, ce qui n'est pas précisément un moyen de s'entendre.

Une autre scène de la vie du réformateur a mieux inspiré M. Adolphe Erhardt qui est, ainsi que M. Hübner, professeur à Dresde. « Luther, déguisé en damoiseau, est reconnu par deux étudiants suisses, dans l'auberge de l'Ours-Noir, à Iéna, en 1522. » Les figures sont représentées à mi-corps. Luther, vêtu d'un pourpoint jaune et portant sur le bras un manteau brun, tient une chope de bière à la main et salue les deux étudiants. Son visage, modelé en pleine lumière, a une expression de fine bonhomie, sous laquelle on devine une fermeté inébranlable. Les jeunes gens contemplent avec enthousiasme et respect le condamné de la diète de Worms. Dans le fond de l'auberge, on aperçoit trois individus qui regardent Luther d'un air effaré : ces figures sont mollement indiquées et ne viennent pas à leur plan ; le tableau gagnerait

beaucoup à ce qu'elles fussent supprimées. Celles du premier plan, au contraire, sont d'un dessin très serré et d'une couleur agréable.

M. Adolphe Menzel, membre de l'académie de Berlin, est considéré par ses compatriotes comme un artiste du plus grand talent : il a fait, dit-on, d'excellents tableaux historiques pour le Château-Royal, et on cite de lui de petites scènes de genre fort bien peintes : les *Joueurs d'échecs*, le *Conseil de famille*, etc. Nous serions donc mal venu à le juger définitivement sur l'unique toile qu'il nous a envoyée : *Frédéric le Grand dans la nuit de Hochkirch*, *le* 14 *octobre* 1758, vaste composition passablement confuse, peinte dans des tons noirs, rouges et blancs, qui se heurtent avec violence.

Beaucoup d'animation, des physionomies expressives, des costumes bien étudiés recommandent le *Banquet des généraux de Wallenstein*, *à Pilsen*, *en* 1634, peint par M. Jules Scholtz, de Dresde : mais rien de plus faux et de plus désagréable que l'effet de lumière produit par les innombrables bougies des lustres qui éclairent la salle du festin.

Les étrangers ne sont pas heureux quand ils touchent à l'histoire de France. Plusieurs se sont laissés attendrir par les infortunes de Marie-Antoinette, et ils semblent s'être donné le mot pour nous montrer cette malheureuse reine, calme et digne, au milieu d'une foule féroce, possédée du démon révolutionnaire, altérée de sang, hurlant et gesticulant. De pareils contrastes sont bien faits pour émouvoir les bonnes âmes, mais le difficile est de peindre ces contrastes sans tomber dans la caricature. C'est le danger que n'a pu éviter M. Pietrowski, professeur à l'académie de Kœnigsberg, lorsqu'il a voulu représenter les *Commissaires de la Convention venant arracher le Dauphin à Marie-Antoinette.*

Si j'avais eu l'honneur d'être membre du jury d'admission, j'aurais repoussé les trois tableaux de MM. Camphausen et Hunten, de Dusseldorf, représentant les épisodes de la *Prise du retranchement de Düppel*, de même que j'aurais écarté les immenses batailles de MM. Pils et Yvon et généralement tous les tableaux qui m'auraient offert le spectacle des exploits récents de tel ou tel pays. Il n'y a malheureusement pas de victoire sans qu'il y ait de défaite ; est-il donc convenable, dans une Exposition à laquelle on convie tous les peuples, de renouveler les transes patriotiques des vaincus, en mettant sous leurs yeux l'image de leurs désastres? Je dois rendre, du reste, cette justice à MM. Hunten et Camphausen qu'ils ont fait tout ce qu'ils ont pu pour montrer ce

que la guerre a d'horrible : ils ont composé leurs tableaux d'une réunion de petits épisodes d'une vérité brutale, d'une trivialité écœurante. Sans doute, cette façon anecdotique de peindre une bataille, n'est pas celle des maîtres, dont l'art escamote les détails ignobles et ne montre que le choc terrible des bataillons, la mêlée furieuse, le désordre grandiose. Mais l'art est-il moral en poétisant la guerre ?

Le *Fier Chasseur*, sujet tiré d'une ballade de Bürger par M. Henneberg, a eu du succès au salon de 1857, où il a paru pour la première fois : on a vanté la turbulence fantastique de la scène, la verve et la chaleur de l'exécution. Nous trouvons, quant à nous, que le désordre ici n'est pas précisément un effet de l'art et que des ombres opaques, mouchetées de plaques lumineuses, ne sauraient composer un coloris bien harmonieux.

Ce n'est pas par un excès de fougue que pèche M. Magnus, de Berlin, dans son *Orphée ramenant Eurydice à la lumière :* au premier aspect même, sa peinture paraît molle, mais, en l'examinant avec quelque attention, on est séduit par la finesse du modelé, la couleur blonde et moelleuse des chairs, la grâce et la délicatesse de l'expression.

Nous regrettons que M. Magnus ne nous ait pas envoyé de portraits : ceux de Jenny Lind et de Mme Sontag qu'il avait exposés en 1855, furent justement remarqués. En son absence, nous pouvons citer : M. Oscar Begas, qui a peint avec beaucoup de charme le portrait de Mme Lucca, cantatrice de l'opéra de Berlin; M. Gustave Richter, plein de naturel et de distinction dans le portrait en pied d'un jeune garçon vêtu de velours noir ; M. Frédérick Kaulbach, professeur à Hanovre, et M. Maurice Müller, de Dresde, qui ont le sentiment de l'élégance, mais dont l'exécution manque de chaleur.

C'est dans la peinture de genre que brille l'école prussienne, grâce aux annexés de Dusseldorf et à quelques Allemands... de Paris. — M. Knaus qui s'est formé à l'académie de Dusseldorf, qui s'est perfectionné en France, et qui a fini par devenir professeur à Wiesbaden, sa ville natale, M. Knaus est le peintre le plus spirituel de tous les pays prussiens. Je connais des gens qui se fâcheraient si on leur disait que M. Knaus n'est pas un peintre de Paris. Son long séjour parmi nous, le bruit que nos journaux ont fait autour de ses ouvrages, les nombreuses médailles qu'il a obtenues aux salons, le ruban rouge qui décore sa boutonnière, tout semblerait autoriser l'école française à le revendiquer comme un des siens.

Sept tableaux composent l'envoi du professeur de Wiesbaden; l'un d'eux nous était déjà connu : le *Saltimbanque*, qui a obtenu un grand succès de gaîté au salon de 1863. Le plus important des six autres représente des *Paysans de la vallée de Passeyer, recevant une réprimande de leur curé.* Deux grands escogriffes, plus semblables à des brigands ou à des contrebandiers qu'à d'honnêtes cultivateurs, sont debout devant leur juge, l'air penaud, l'oreille basse. Le bras en écharpe de l'un et la tête empaquetée de l'autre indiquent assez qu'ils se sont querellés, et, comme ils sont d'une stature herculéenne, ils ont dû frapper fort... Derrière eux semble vouloir se cacher un troisième paysan, plus petit de taille, qui sourit d'un air narquois. Le vieux curé assis dans un immense fauteuil, près d'une table recouverte d'un tapis vert, a pris sa mine la plus sévère pour admonester les coupables. En face de lui se tient un capucin qui fait semblant de feuilleter un in-folio et qui regarde les paysans par dessus ses lunettes. Physionomies parlantes, dessin expressif, touche spirituelle, coloris agréable, toutes les qualités qui ont fait la réputation de M. Knaus se retrouvent dans cette peinture.

Les *Apprentis cordonniers* sont charmants aussi. Ils se sont esquivés de l'atelier et jouent aux cartes sur un tronc d'arbre abattu; l'un d'eux, avec une moue comique, cherche dans son jeu les atouts absents; l'autre prend un air goguenard et triomphateur, tandis qu'un innocent bébé, placé sur ses genoux, geint de rester trop longtemps éloigné du giron maternel. Ces trois têtes d'enfant sont d'une vérité étourdissante. Quel dommage qu'elles semblent appliquées sur la muraille qui sert de fond au tableau !

Les autres toiles de M. Knaus sont moins intéressantes. Je ne puis pourtant résister au désir de citer encore un petit portrait d'*Invalide badois*, merveilleux de précision et de bonhomie, et une *Fillette cueillant des fleurs dans une prairie*, morceau délicieux de fraîcheur et de finesse.

A quelle province de la Prusse appartient donc M. Heilbuth? Le livret garde sur ce point le silence de Conrard. C'est qu'en vérite M. Heilbuth a encore moins de droits que M. Knaus de se réclamer de la patrie allemande. On pourrait le croire italien, tant il apporte de vérité dans les petites scènes de mœurs dont la Rome catholique lui fournit les sujets : la *Promenade du Monte-Pincio*, un *Cardinal montant en voiture*, l'*Absolution du péché véniel*. Ces tableaux ont été peints à Paris, médaillés aux derniers salons, encensés par la critique officielle, et achetés par des amateurs français. M. Heilbuth

est un ingrat, et son ingratitude nous engage à lui dire que s'il est un observateur plein de malice, un *croquiste* amusant, il fera bien toutefois de ne pas solliciter une place de professeur en Prusse, avant d'avoir appris chez nous à peindre avec plus de fermeté et d'accent.

M. Meyerheim est un vrai Prussien de Berlin, qui a presque autant d'esprit que M. Knaus, avec un peu plus de naïveté. On se souvient des *Montreurs d'animaux féroces*, composition d'un comique achevé que cet artiste a exposée au salon de 1866 et qui lui a valu une médaille. Le tableau qu'il a envoyé au Champ de Mars aura moins de succès près du public, mais il plaira aux artistes : c'est un petit intérieur d'un sentiment bien rustique et d'une couleur très lumineuse, où l'on voit une jeune paysanne qui, par la fenêtre de sa chambre, présente aux caresses de son mari son dernier né, le *Culot* de la famille, — c'est le livret qui le dit.

Il y a de l'esprit, de la gaîté, de la couleur, dans le *Retour d'une Kermesse en Souabe*. tableau de M. Lasch, de Dusseldorf, déjà exposé en 1864. La *Fête du vieux maître d'école* offre une réunion de types enfantins d'une grâce bien ingénue ; les détails sont amusants et pittoresques, mais il serait à souhaiter que M. Lasch apprît de M. Meyerheim, mieux encore de Van Ostade ou de Teniers l'art du clair-obscur, qui lui fait entièrement défaut.

Les visiteurs font foule devant le tableau de M. Meyer, intitulé le *Gros lot*. Un savetier, assis devant son établi et tenant d'une main un soulier inachevé, lève de l'autre main ses lunettes pour mieux voir un monsieur tout de noir habillé qui le salue d'un air obséquieux et lui montre un sac de mille florins que porte un postillon. Ce sac, c'est le gros lot, c'est la fortune qui entre dans la misérable échoppe. Le savetier ne peut en croire ses yeux ; sa femme semble clouée sur sa chaise par la surprise et ne sait si elle doit rire ou pleurer ; l'aïeule, plus alerte parce qu'elle a la sensibilité plus émoussée, s'est rapprochée du postillon et joint les mains en contemplant le trésor ; l'aîné des enfants s'est arrêté tout net au moment où il cirait une paire de bottes ; un petit garçon, assis aux pieds de sa mère, regarde le monsieur noir avec plus de frayeur que de satisfaction, et un autre marmot, couché à terre, grignotte insoucieusement une pomme : heureux âge où l'on ne sait rien encore du prix de l'argent ! — Cette toile, qui appartient à la galerie grand-ducale de Schwerin, dénote un talent d'observation assez fin, mais la couleur, quoique très claire, manque de gaîté et la touche est un peu mince.

M. Charles Becker, de Berlin, peint, dans de petits cadres, des intérieurs du XVIIe et du XVIIIe siècle, non point à la manière minutieuse et léchée de certains artistes français, mais avec une ampleur d'exécution, une abondance de pâte, une force de coloris que pourrait envier plus d'un peintre de grandes machines. Parfois il exagère ces qualités robustes et il ressemble alors à un homme qui jouerait du cor de chasse dans un boudoir; mais ce défaut ne paraît pas dans deux de ses plus importants tableaux de l'Exposition : le *Lendemain d'un bal* et le *Carnaval de Venise*. Ce dernier ouvrage est particulièrement remarquable par la richesse des costnmes, l'élégance des tournures, la vigueur et l'harmonie du ton : il a été gravé, je crois, par M. Milster.

J'avoue n'avoir pas grand goût ponr la peinture abondante et facile de M. Schlésinger. Les *Cinq Sens*, que cet autre Prussien de Paris a cru devoir représenter par des Espagnoles et des Allemandes du quartier Bréda, peuvent passer tout au plus pour des lithographies agréablement coloriées. Quant aux Bohémiens de l'*Enfant volé*, ils viennent en droite ligne de l'Opéra-Comique, et leurs oripeaux papillotent encore comme à la lumière de la rampe. Mais je veux oublier ces toiles à succès en faveur d'un petit tableau où M. Schlésinger a réuni les portraits de deux enfants, *Deux Sœurs*, délicieuses figures d'une grâce bien naïve. Ce tableau est d'un véritable artiste.

Le *Convoi d'un enfant dans une famille de pêcheurs*, de M. Jordan, professeur à Dusseldorf, est une scène intéressante. Un vieux paysan porte dans ses mains la petite bière qui contient la dépouille de l'innocent. Une fillette tient un coin du drap mortuaire et une couronne de buis. La mère sanglotte, le visage caché dans ses mains. Le père vient ensuite, accompagné de ses deux garçons, dont le plus jeune, insoucieux comme on l'est à son âge, se détourne pour agacer un chien. L'aïeule pousse doucement par l'épaule le petit distrait. Deux hommes ferment la marche. Il y a beaucoup de simplicité et une émotion bien naïve dans cette composition. Le tableau est malheureusement déparé par une coloration rougeâtre qui donne aux figures l'apparence de terres-cuites.

Les paysages de MM. Oswald et André Achenbach, de Dusseldorf, ont une fermeté et une justesse de ton qui les placent presque au niveau des meilleures œuvres de nos paysagistes français. La *Vue du Rhin*, de M. Pape, est bien composée et peinte avec finesse. Le *Paysage italien* de M. Graeb est banal, mais son *Intérieur de l'église de Saint-André à Eisleben*, est un excellent tableau d'architecture. M. Z. Fay a peint, dans des tons assez gais, une caravane de *Péle-*

rins italiens suivant un sentier tracé à travers un champ de blé. Un *Clair de lune sur la côte de Suède*, de M. Douzette, de Berlin, et un *Paysage avec pièce d'eau*, de M. Ch. Hoguet qui a longtemps travaillé à Paris, sont des ouvrages de mérite. Les *Cerfs attaqués par des loups* et la *Chasse au sanglier*, de M. Freese, sont traités avec ampleur dans le style décoratif. Les moutons *Sur les montagnes d'Auvergne*, de M. Schenk, sont groupés d'une façon pittoresque; — ceux de M. Albert Brendel trouveraient aisément le chemin des bergeries de M. Charles Jacques : ils ont été élevés à Barbison et médaillés aux concours..... du palais de l'Industrie.

Les limites de la Prusse ont été si mal définies — à l'Exposition universelle, — qu'à moins de consulter sans cesse le catalogue, on s'expose à attribuer aux artistes de ce pays les œuvres provenant des diverses écoles allemandes. Essayons pourtant de nous y reconnaître.

Dans la section du grand-duché de Bade, les tableaux les plus saillants sont : les *Lamentations des saintes femmes*, toile savante, mais trop prétentieuse, de M. Des Coudres; — la *Mort de Philippe II*, œuvre estimable de M. Ferdinand Keller qui procède de Delaroche et plus directement, peut-être, de M. Gallait; — *Conrandin de Hohenstauffen et Frédéric de Bade entendant l'arrêt de leur mort*, grande composition d'un dessin distingué et d'une bonne couleur de M. A. de Werner; — la *Fuite en Égypte* et une *Chaste Suzanne*, imitations flagrantes de Palma le vieux, par M. Schick; — l'*Amour chaste*, de M. Ludwig Kachel, compromis entre le style de Memling et celui de Lucas Cranach; — un *Paysage d'automne*, pastiche de Decker, par M. Hœrter; — une excellente marine de M. Fréd. Sturm; — des *Effets de nuit*, par M. George Saal, les plus réussis qu'il y ait dans toute l'Exposition, etc.

Le royaume de Wurtemberg ne nous a envoyé qu'une douzaine de tableaux, parmi lesquels il suffira de citer : le *Départ de la Conventualité* et les *Femmes de Schorndorf*, de M. Hæberlin, scènes historiques d'un coloris monotone, mais étudiées avec soin quant aux types et aux costumes; et le *Duc d'Albe à Rudolstadt*, de M. Rustige, mélodrame à grand spectacle, éclairé par une lumière criarde.

Le grand-duché de Hesse n'est représenté que par un peintre, mais ce peintre, M. Charles Schloesser, s'est montré spirituel et bon coloriste, dans deux petits tableaux de genre : le *Fruit défendu* et *Pendant le sermon*. — Il est juste d'ajouter que M. Schloesser, après avoir étudié dans l'atelier de M. Becker, à Francfort, est venu achever son éducation d'artiste sous la direction de M. Couture et qu'il travaille à Paris, depuis plusieurs années.

III

AUTRICHE

Un critique dont on connaît l'esprit indépendant et l'excellent goût, M. Maxime Du Camp, exprimait en ces termes son opinion sur les envois de l'Autriche à l'Exposition universelle de 1855 : « En Autriche, à part les ridicules dessins de M. Führich et les froids paysages imités de Wattelet par M. Gauermann, il n'y a rien, absolument rien, et cela ne m'étonne pas. Un gouvernement, qui n'est en réalité qu'une grande préfecture de police, est peu fait pour encourager les arts. » Je ne pense pas que l'Autriche soit prête, de sitôt, à se mettre à la tête du mouvement libéral en Europe (1) ; mais je constate avec plaisir que son exposition de 1867, sans être bien remarquable, vaut beaucoup mieux pourtant que celle de 1855.

Les professeurs de l'Académie de Vienne ont tenu presque tous à prendre part à notre grand concours international, et nous devons reconnaître que s'ils n'y occupent pas un des premiers rangs, ils n'y sont pas non plus trop effacés. Ils ont même le mérite, assez rare aujourd'hui, de cultiver la grande peinture : sans doute ils n'y déploient pas une originalité bien marquée ; les uns imitent les anciens maîtres italiens ; les autres, — et c'est le plus grand nombre, — subissent l'influence de Cornélius et d'Overbeck ; mais c'est assez qu'ils n'abandonnent pas les traditions du haut style, pour qu'ils aient droit à des éloges.

En tête de la phalange académique de Vienne, nous retrouvons M. le chevalier Joseph Führich, qui a exposé une grande toile philosophique, allégorique, synthétique, intitulée : *Histoire de la*

(1) Depuis que ces lignes ont été écrites, un homme d'état éminent, M. de Beust, a accompli, en Autriche, d'importantes réformes. Ce grand empire, régénéré par la liberté, semble naître à une vie nouvelle. Les beaux-arts ne peuvent manquer de subir l'influence de ce réveil de l'esprit public.

peinture des Allemands. C'est aussi prétentieux, aussi compliqué, aussi mal peint que les plus mauvais tableaux des sectateurs de Cornélius. M. Führich, comme ses amis de l'école bavaroise, manie beaucoup mieux le crayon que le pinceau ; il l'a bien fait voir dans une série de sujets religieux dont on peut critiquer la composition, mais dont il faut louer le dessin précis et correct.

Deux professeurs de l'Académie, M. Charles Wurzinger et M. Albert Zimmermann, qui dessinent fort bien aussi, l'un et l'autre, ont eu la malheureuse idée de n'exposer que des peintures. Nous avons du premier une *Scène de la vie de Ferdinand II*, composition théâtrale exécutée pour le Belvédère, et du second un *Moïse sauvé des eaux*, déplorable pastiche du Poussin.

Mieux avisé, M. Christian Ruben, directeur de l'Académie, s'est contenté de nous envoyer un dessin du style le plus ferme et du sentiment le plus poétique, *la Fin des Hussites.* Au premier plan, un vieillard, le sein percé d'un coup de poignard, est étendu sur le dos ; près de lui, un jeune garçon, agenouillé, tient une arbalète et semble promettre un vengeur à son aïeul ; une femme, debout, desespérée, se couvre le visage avec les mains ; une vieille s'arrache les cheveux, transportée par la fureur plutôt que par le chagrin ; derrière elle se cache un enfant éploré ; un peu plus loin, à gauche, un homme, dans toute la force de la jeunesse, gît sur le sol, la tête appuyée sur le cadavre d'un cheval, la main serrant convulsivement un bouclier ; dans le fond, s'achève la déroute des Hussites.

Il y a de sérieuses qualités de composition et de dessin dans les scènes bibliques choisies par M. le professeur Léopol Schültz, pour représenter *les Dix commandements.* — Une grande pureté de lignes et des figures pleines de noblesse recommandent les dix-huit cartons des fresques exécutées par M. Georges Mader, d'Inspruck, pour l'église de Bruneck, dans le Tyrol : nous avons remarqué, entre autres sujets tirés de la vie du Christ, un *Portement de croix* du sentiment le plus élevé et du caractère le plus original. M. Maurice Than, de Pesth, a imité Raphaël, dans six figures de femmes de grandeur naturelle, dessinées au fusain, et personnifiant *la Poésie*, *la Déclamation*, *la Musique*, *la Danse*, *l'Amour* et *le Caprice.* Ces figures ont des formes un peu lourdes, mais le dessin est très savant. Un tableau du même artiste, intitulé *l'Amour de Fata Morgana*, se distingue également par la pureté du style : quel dommage que le coloris en soit terne et froid !

Les dessins au fusain dans lesquels M. Arthur Grottger, de

Lemberg, a retracé les *Malheurs de la guerre*, sont traités avec verve : nous avons particulièrement remarqué, dans le nombre, le *Tirage au sort* et le *Départ du conscrit.*

Nous rendrons volontiers justice à l'érudition que feu Charles Rahl, professeur de l'Académie de Vienne, a déployé dans les cartons des *Frises de l'Université d'Athènes* : ce long cycle, composé dans le goût de Cornélius, fait défiler devant nos yeux tous les héros, tous les grands hommes de l'antique Grèce, depuis Minos, Homère, Pythagore, jusqu'à Socrate, Phidias, Sophocle, Ptolémée Philadelphe, et saint Paul qui ouvre une civilisation nouvelle. Mais toutes ces figures sont dessinées avec une raideur archaïque fort peu séduisante. — Le portrait de Listz, en costume d'abbé, par le même artiste, est une peinture médiocre.

La plus vaste *machine* de l'exposition autrichienne est un tableau de M. Edouard Engerth : *la Victoire du Prince Eugène sur les Turcs à Zentha* (1697). Il est impossible d'imaginer une composition plus décousue, des expressions plus niaises, un coloris plus criard ; en face de cette énormité, on se demande ce qui a pu valoir à M. Engerth d'étre nommé professeur à l'Académie de Vienne... Son collègue, M. Blaas, qui a traité le même sujet dans des dimensions plus restreintes, s'est approprié assez habilement la manière des peintres de batailles du XVIIe siècle ; on voit qu'il a fait une étude particulière du Bourguignon et de Joseph Parrocel ; mais dans le tableau qui nous occupe, il se rapproche surtout de Jean Van Huchtenburg, qui fut précisément le peintre favori du prince Eugène, et dont le musée de Vienne possède une œuvre capitale, *le Siège de Namur en* 1695.

L'Autriche a perdu, il y a quelques mois, un de ses artistes les plus populaires, M. Fritz L'Allemand , qui était, en son vivant, conseiller royal-impérial de l'Académie, chevalier de l'ordre royal de la Couronne de chêne, etc. L'Exposition nous offre deux petits tableaux de cet artiste, qui proviennent de la collectiou de l'empepereur François-Joseph. Le *Combat d'Oversée* justifie assez bien le surnom de Bellangé autrichien que nous avons entendu donner à l'auteur ; la composition présente plusieurs épisodes intéressants ; on ne se bat véritablement que dans le fond du tableau ; l'exécution est finesans sécheresse ; le coloris est harmonieux. — M. Sigismond L'Allemand, *le jeune*, continue avec succès la manière de son frère : il y a du mouvement et des détails agréables dans sa *Bataille de Colin* (1757), où l'on voit, sur la droite, des cavaliers vêtus de blanc qui exécutent une charge vigoureuse.

La foule se presse devant le grand tableau de M. Jean Matejiko, de Cracovie, représentant la *Diète à Varsovie en* 1773 : je ne dirai rien du sujet, qui est bien fait pour passionner les amis de la malheureuse Pologne, puisqu'il rappelle la date néfaste du premier partage; il me suffira de louer le caractère dramatique et la disposition originale de la scène. Peut-être trouvera-t-on que l'auteur a exagéré les expressions de colère, de surprise, de dédain qui animent les diverses physionomies, et qu'il est tombé dans l'affectation théâtrale, en accusant trop énergiquement les attitudes et les gestes; mais on ne saurait méconnaître la jeunesse, la verve et la vie qui éclatent dans ce tableau. Au point de vue de l'exécution matérielle, l'œuvre est loin d'être irréprochable; les nombreuses figures qui occupent l'arrière-plan de la composition sont appliquées les unes sur les autres et n'ont pas la place nécessaire pour se mouvoir ; la couleur manque de légèreté et d'harmonie, et l'effet de lumière est si blanc qu'il ressemble à un effet de neige. Ce sont là des imperfections graves, sans doute ; mais M. Matejiko est encor assez jeune, croyons-nous, pour corriger ce qu'il peut y avoir de violent et de heurté dans sa manière de peindre, et pour parvenir à développer, avec plus de simplicité et de justesse, ce sentiment profond du drame historique, dont il a déjà fait preuve dans un autre sujet tiré des annales de la Pologne, la *Prédication de Skarga*, qui lui a valu une médaille au Salon de 1866.

M. Otto Von Thoren qui a été médaillé aussi, à ce même Salon, pour des scènes hongroises très mouvementées et d'une riche couleur, les *Voleurs de chevaux* et les *Voleurs de bœufs*, a envoyé à l'Exposition universelle deux tableaux de genres fort différents : une jolie petite toile, intitulée *Ils viennent*, et représentant des bandits ou des contrebandiers faisant le guet dans un ravin, — et un grand portrait équestre de l'empereur François-Joseph. Ce portrait est fort beau. Le jeune souverain, en habit blanc et en pantalon rouge, est monté sur un cheval alezan ; il passe une revue et est suivi à distance par ses aides-de-camp. Les couleurs s'harmonisent à merveille dans ce tableau; le prince a une attitude simple et noble ; le cheval est dessiné et peint de main de maître.

Parmi les autres portraits que nous offre l'exposition autrichienne, nous avons remarqué : celui du prince Windischgrætz, avec fond de paysage, par M. Amerling; celui d'une femme blonde, en robe bleue, par M. Boutibonne (né en Hongrie, de parents français); celui de la princesse Thérèse de Wurtemberg, par M. Schrotzberg, qui a l'élégance maniérée et la grâce un peu

fade de M. Dubufe ; celui d'une jeune fille, traitée avec finesse et fermeté par M. Horowitz ; celui du chanteur Wild assez largement modelé, par M. A. George, etc. Les portraits au pastel et en miniature, de M. Raab, méritent aussi d'être cités ; mais le meilleur ouvrage de cet artiste est une délicieuse figure de *Vierge*, blonde, vue de profil et à mi-corps, les mains posées l'une sur l'autre, les épaules cachées par une draperie violette bordée de perles et de pierreries. Quel profil pur et chaste ! quelle bouche gracieuse ! quel regard angélique ! Ce n'est pas à l'humanité que l'artiste peut emprunter des types d'une beauté aussi immatérielle ; il les entrevoit dans ses rêves et les caresse longtemps dans son imagination avant de les fixer sur la toile. La *Vierge* de M. Raab rappelle les plus suaves créations d'Overbeck et des autres idéalistes allemands. L'exécution est délicate, sans mièvrerie, et le coloris très harmonieux dans sa pâleur tendre. — La *Vieille paysanne en prière*, de M. Eybl, se fait remarquer aussi par un sentiment profondément honnête et religieux : quant à la peinture, elle pourrait rivaliser de finesse avec celle de Denner.

Les seuls paysagistes autrichiens qui soient dignes de mention sont MM. Aug. Schaffer (*Forêt hongroise*), Haanon de Rens (*Paysage d'hiver*) et Antoine Hansch (*idem.*) Dans la peinture de genre, nous citerons, en première ligne, M. Friedlander qui a pris sur le vif des figures de vieux troupiers (*Bienvenue dans la chambre des vétérans*, les *Stratégistes*), et qui a su rendre avec sentiment les tristesses et les misères du *Mont-de-Piété.* M. Léopold Loffler s'entend assez bien à peindre les moines (*Capucins en visite chez des paysans*), et M. Waldmuller, à peindre les enfants (*la Soupe du couvent* et le *Recueillement enfantin*); nous souhaiterions toutefois que ce dernier, qui est professeur de l'académie et qui jouit d'une grande réputation dans son pays, eût un coloris moins lourd et des expressions moins monotones. M. Auguste Schön affiche de grandes prétentions de coloriste dans une scène de carnaval intitulée : *La Nuit et le Matin* ; mais il n'a trouvé là, selon moi, qu'un effet de lumière tout-à-fait désagréable. Son *Café turc*, plus simple, plus tranquille, est aussi plus séduisant. Le *Campement de bohémiens*, de M. Raffalt, a presque la chaleur et l'énergie d'un Decamps. Il y a des costumes bien étudiés et de jolis détails dans la *Scène italienne* de M. Evagoras Blaas ; mais les figures se découpent trop sur le fond. Nommons enfin M. Cesare dell'Acqua, de Trieste, dont les petites compositions historiques (*Léopold Ier visitant le monastère de Grignano* et un *Épisode de la guerre civile de Bologne*) dénotent un artiste de savoir et de goût.

IV

RUSSIE

On ne se doutait guère, en France, il y a quelques mois, que la Russie possédât une réunion de peintres aussi nombreuse et, disons-le tout de suite, aussi intéressante que celle qui vient de se révéler au Champ de Mars. Ou s'imaginait volontiers que l'art moscovite, attaché aux pratiques immuables des Byzantins, perpétuait la fabrication de ces images religieuses, sèches et monotones, dont qnelques exemplaires du XVIIe siècle, figurent, je ne sais trop pourquoi, dans la collection des primitifs du musée Napoléon III. La vérité est qu'il existe à Saint-Pétersbourg, depuis plus d'un siècle, une école des beaux-arts qui a produit un assez bon nombre d'artistes distingués. Les personnes qui ont visité l'exhibition internationale de Londres, en 1862, ont pu faire la connaissance de cette école, et ont même eu l'avantage de voir des tableaux de plusieurs peintres russes morts depuis un temps plus ou moins long, tels que Démétrius Levitzky et Woldemar Borowikofsky, habiles portraitistes du XVIIIe siècle; Charles Bruloff (1799-1852), dont l'œuvre capitale, le *Dernier jour de Pompéi*, obtint un succès un peu exagéré au Salon de 1834, à Paris; Paul Fédotoff (1816-1852), élève du précédent, surnommé dans son pays « le Hogarth russe »; Michel Lebedeff, paysagiste, mort à Naples, en 1836; Alexandre Ivanoff, peintre de sujets religieux, fils et élève d'André Ivanoff dont le musée de l'Ermitage possède un tableau historique, le *Siège de Kiew, en* 933; Oreste Kiprensky, représenté dans le même musée par un excellent portrait qu'il a fait de son père, etc.

Parmi les quarante peintres russes qui ont pris part à l'Exposition de 1867, nous ne retrouvons que douze de ceux dont l'exhibition de Londres nous avait déjà montré des ouvrages, mais ce ne sont pas les moins habiles. Un treizième, M. Théodore Bruni, professeur et recteur de l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg, s'est borné à nous envoyer les photographies des cartons

qu'il a exécutés pour la décoration de l'église impériale de Saint-Isaac : on y reconnaît un artiste savant, mais peu original, formé par l'étude des maîtres italiens.

Il va sans dire que les peintres des provinces russifiées ont été englobés dans le bataillon des peintres de la Russie proprement dite. Il est même à remarquer que le meilleur tableau de l'exposition russe est l'œuvre d'un Polonais, M. Joseph Simmler, et qu'il représente un sujet tiré de l'histoire de la Pologne : la *Mort de Barbe Radziwill.*

C'est une touchante figure que celle de cette Barbe Radziwill, dont le poète Felinsky a fait l'héroïne d'une tragédie regardée comme un des chefs-d'œuvre de la littérature polonaise. Fille d'un puissant chef de la Lithuanie, aussi vertueuse que belle, elle inspira une ardente passion au jeune Sigismond-Auguste, héritier présomptif du trône de Pologne, qui l'épousa secrètement. Devenu roi, ce prince déclara son mariage et conduisit sa femme à Cracovie, dans l'intention de la faire couronner par la Diète. Mais la reine-mère et la noblesse polonaise firent à ses projets la plus vive résistance, sous prétexte qu'il n'était pas digne d'un roi d'épouser une de ses sujettes. En réalité, la reine-mère craignait de perdre le grand crédit dont elle avait joui du vivant de son mari, et la noblesse voyait avec jalousie la prépondérance accordée à la famile des Radziwill. Barbe, pour ne pas compromettre l'autorité de son époux, résolut de rentrer dans la retraite; mais, loin d'y consentir, Sigismond se prépara à réduire par la force les nobles révoltés. — Ici se place une des plus belles scènes du drame de Felinsky. La princesse arrête Sigismond au moment où il va donner le signal de la guerre civile : « J'irai moi-même, lui dit-elle, me jeter sur les lances des combattants pour t'épargner un crime, pour m'épargner la honte. Je veux, je veux mourir ; c'est la seule voie qui me reste. Je veux mourir, car je ne puis plus vivre pour toi. Quoi ! moi, je pourrais presser contre mon sein un bras qui se serait trempé dans le sang polonais ! Non ! non ! autant je t'adore, autant je te haïrais, j'aime le père du peuple, je déteste le tyran ! » Sigismond se rend à ces nobles exhortations. Après un premier refus, la Diète finit par approuver le mariage du roi. Mais la joie des deux époux est de courte durée ; Barbe, empoisonnée par ordre de la reine-mère, meurt entre les bras de Sigismond à qui elle adresse ces dernières paroles : « Toi, vis, sauve la race des pères de la Pologne qui est prête à s'éteindre... Préserve cette terre... des malheurs... de la chute ! » Et le roi s'écrie : « Elle

expire... et je dois vivre ! vivre sans mon épouse ! ô Pologne, quel douloureux sacrifice exiges-tu de moi ! »

C'est ce dénoûment pathétique qui fait le sujet du tableau de M. Simmler. La reine vient de rendre le dernier soupir. Au pied du lit où elle repose, presque souriante dans la mort, Sigismond est assis, sombre, abattu, contemplant avec un morne désespoir celle qui mérita si bien son amour. Nul n'est témoin de cette grande douleur. M. Simmler a eu le bon goût d'écarter aussi les accessoires trop voyants, pour ne pas amoindrir l'intérêt du drame. La scène est grande parce qu'elle est simple, émouvante parce qu'elle ne vise point à l'effet (1). L'exécution est remarquable. Le visage de la morte, parfaitement éclairé, rayonne dans sa blancheur exsangue, et se détache bien sur l'oreiller garni de dentelles. Le corps affaissé sous les draperies qui le recouvrent, et le bras qui retombe inerte le long de la couche, indiquent d'ailleurs que Barbe Radziwil dort du sommeil éternel. Le roi est vêtu d'un manteau noir, bordé de fourrures et qui laisse passer les manches d'un pourpoint de satin rose. La couleur est claire, puissante et tranquille.

Une autre toile de M. Simmler, dont le catalogue officiel, fort incomplet dans ses indications, ne donne pas le titre (2), — rappelle sans doute, comme le précédent, une page de l'histoire de l'ancienne Pologne. D'ailleurs, ce qui frappe le plus dans ce tableau, c'est moins le sujet en lui-même que la magnificence des costumes : les étoffes de couleurs variées, les fourrures, les dentelles, les diamants et les pierreries forment une gamme des plus riches et des plus harmonieuses. Seulement la touche, fine et précise dans les accessoires, nous a paru un peu molle dans les chairs. — M. Simmler a exposé, en outre, un beau portrait de femme vêtue d'une robe de velours noir.

La *Mort légendaire de la princesse Tarakanoff*, par feu Constantin Flavitsky, a beaucoup de succès près des badauds. Enfermée dans une prison où l'eau pénètre à flots par une petite fenêtre grillée, l'infortunée princesse est debout sur son grabat, dans une attitude désespérée. L'eau monte, monte, et... chassse les rats qui

(1) Il est juste de reconnaître que la composition de M. Simmler offre la plus grande analogie avec le *Tintoret et sa fille*, de Léon Cogniet ; tout porte même à croire que l'artiste russe s'est inspiré de l'artiste français.

(2) Le catalogue spécial publié par la commission russe nous apprend que ce tableau a pour sujet le *Serment de la reine Edwige*.

grimpent sur le grabat et qui ne manqueront pas de se réfugier, tout à l'heure, sur les épaules de la prisonnière... C'est d'une puérilité grotesque, comme on voit. Le dessin manque de force, mais le coloris a de la distinction : les demi-teintes surtout sont d'une grande délicatesse.

Nous retrouvons un sentiment aussi fin de la couleur, avec une exécution plus ferme, dans le *Fauconnier moscovite*, figure à mi-corps, en riche costume, peinte par M. Alexandre Litovtchenko, qui a exposé aussi deux portraits au fusain d'un modelé savant et moelleux.

On pense bien que la Russie n'est pas sans avoir ses peintres officiels et officieux de sujets militaires. La guerre est une si belle chose que tout peuple est avide de voir ses moindres faits d'armes immortalisés par le pinceau des artistes, — pour la plus grande édification des races futures. Malheureusement, il est plus facile de consommer ces égorgements héroïques, que d'en fixer sur la toile les sanglantes péripéties. Nous ne sommes donc pas étonné que la Russie n'ait pas encore enfanté un Horace Vernet pour peindre ses exploits. MM. Théodore de Moller, Nicolas Swertchkoff et Kotzebue ont beau s'évertuer à faire manœuvrer, sur de vastes toiles, les terribles escadrons moscovites : leurs tableaux nous font l'effet de ces papiers peints qui s'étalent triomphalement sur les murs des cafés de village.

M. Swertchkoff, toutefois, n'est pas sans talent ! Il rend bien l'aspect désolé, la sombre poésie des steppes russes voilées par un linceul de neige et éclairées par un jour blafard. Les figures qu'il place au milieu de cette nature en deuil sont traitées avec soin : il étudie minutieusement tous ses types et se montre particulièrement habile dans la peinture des chevaux. Il a exposé pour la première fois, au Salon de 1863 : une *Station de poste*, le *Retour de la chasse à l'ours*, et une *Foire aux chevaux dans l'intérieur de la Russie*. Ces ouvrages, très-intéressants au point de vue ethnographique, ont valu à M. Swertchkoff la croix de la légion-d'honneur.

M. Alexis Bogoliouboff qui a entrepris d'*illustrer* les fastes de la marine russe, possède un véritable talent. Il s'est formé, je crois, sous la direction de son compatriote Maxime Worobieff, dont on voit, au musée de l'Ermitage, plusieurs *Vues de Judée* ; mais il a travaillé à Paris, chez M. Isabey, et à Dusseldorf, chez M. Achenbach. Sa peinture montre qu'il a tiré grand profit des leçons de ces deux derniers maîtres : il dessine bien, il sait varier ses effets, il cherche amoureusement la lumière, il rend avec habileté le mouve-

ment des vagues, sinon leur transparence; s'il y avait moins de sécheresse dans sa touche et si les petites figures qu'il place quelquefois dans ses tableaux, étaient plus spirituellement tournées, nous n'aurions guère que des éloges à lui donner. Parmi les cinq tableaux qu'il a exposés, nous avons remarqué la *Flotille de transport de Pierre Ier, jetée par la tempête dans les roseaux du golfe d'Astrakan*, et le *Bombardement de Petropavlovsk par la flotte anglo-française.*

S'il est vrai qu'en peinture comme en littérature,

> Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement,

les Russes doivent être de première force pour représenter l'hiver et ses frimas. Et, de fait, nous connaissons peu de tableaux aussi vrais, aussi saisissants que la *Soirée d'hiver en Finlande* de M. Mestchersky. Les sapins au feuillage sombre ploient sous la neige; les rochers ressemblent à d'énormes stalactites de glace; les eaux d'un lac se sont immobilisées sous l'action du froid intense. Un rideau de nuages noirs couvre le ciel; mais les lueurs du soleil couchant percent un coin de ce voile et viennent dorer la cime des arbres et la crête des rochers. M. Mestchersky a admirablement rendu l'austère poésie de cette nature âpre, sauvage. Sa peinture est d'ailleurs excellente, très solide dans les empâtements et pleine de finesse dans les demi-teintes.

C'est par des sujets du même genre que M. Aivasovsky s'est fait connaître en France où il a été médaillé en 1843 et décoré en 1857: les tableaux exposés par lui, à cette dernière date, attirèrent l'attention du public par l'étrangeté de l'aspect et par l'éclat de l'exécution; on remarqua principalement l'*Hiver dans la Grande-Russie* et les *Steppes de la Nouvelle-Russie au coucher du soleil.* La *Vue prise sur la côte méridionale de la Crimée* et le *Clair de lune* qui figurent à l'exposition de 1867, ne sont pas moins curieux: il nous semble toutefois que l'effet est poussé jusqu'aux dernières limites du vraisemblable; le *Clair de lune* est particulièrement fantastique; l'œil a peine à démêler, au sein de l'immense nuit, la vague silhouette d'une falaise abrupte que la mer mine sourdement.

Les deux *Vues prises dans le gouvernement d'Orel* de M. le baron Clodt Ier, se distinguent par la profondeur de l'horizon, la transparence de l'air et l'harmonie de la couleur. — La *Vue des environs de Dusseldorf*, de M. Jean Schischkine, est une simple étude, bien dessinée et d'une couleur très juste. Nous avons encore, du même artiste, plusieurs dessins à la plume, le *Troupeau au bois*, la *Forêt*,

le *Bois de bouleaux*, etc., exécutés avec un soin extrême et qu'on prendrait pour des eaux-fortes tant il y a de fermeté dans le trait et de vigueur dans l'effet lumineux.

M. le baron Clodt II peint des tableaux de genre dans le goût de MM. Van Muyden et Claudius Jacquand. Son *Atelier de tailleurs dans un couvent de moines franciscains* nous offre des physionomies expressives et des détails finement observés. Trois moines sont assis près d'une fenêtre, autour d'un établi. Le plus âgé est tout entier à sa besogne; on devine que chez lui les passions se sont apaisées depuis longtemps et qu'elles ont fait place à des habitudes de recueillement et de travail. Le jeune moine, qui est à gauche, paraît, au contraire, distrait, préoccupé : il jette un regard mélancolique par la fenêtre qui s'ouvre sur la campagne, il laisse aller son esprit vers le monde qu'il a quitté; comme Mignon, il regrette sa famille, ses amis, sa patrie ; le troisième personnage plus jeune encore que le précédent, s'acquitte avec zèle de son travail de couture; c'est le novice, dans toute l'ardeur de sa vocation. Deux révérends pères que leur dignité dispense de tout labeur, — car il y a des inégalités sociales jusque dans les couvents ! — sont debout près de l'établi; ils causent entre eux et attestent par leur face rubiconde et leur abdomen replet, qu'il est avec le ciel des accommodements; un autre moine, accroupi au premier plan, donne à boire à des serins : innocente distraction du cloître ! Un septième enfin, chargé de divers objets, arrive par une porte cintrée, ouverte dans le fond de l'atelier. Une couleur vigoureuse et une belle lumière ajoutent aux charmes de cette composition.

Sous ce titre : une *Boutique à Rome*, M. Rizzoni nous montre un capucin en conversation joyeuse avec une marchande en plein vent; ces deux figures, de dimensions excessivement réduites, ont beaucoup d'expression. Dans la *Synagogue à Rome* et la *Synagogue en Livonie*, la finesse de l'exécution est plus étonnante encore; les personnages, très-nombreux, sont touchés avec une précision vraiment extraordinaire ; les types et les costumes, scrupuleusement étudiés, intéresseront les ethnographes. Par malheur, il n'y a pas d'air dans les intérieurs de M. Rizzoni, et on y chercherait inutilement un rayon de soleil : en Livonie, je le conçois, mais à Rome ?

Il paraît que les peintres qui vont à Cervara, dans les États Pontificaux, n'y trouvent rien de mieux à peindre que des femmes occupées à puiser ou à porter de l'eau. M. Hébert nous a donné sur ce sujet une grande toile que le *Souvenir*, de M. Jean Reimers,

rappelle seulement par le peu de consistance des rochers dans lesquels est taillé l'escalier de la fontaine. Serait-ce donc à tort que les critiques ont blâmé cette partie du tableau de l'artiste français? Et devons-nous croire qu'à Cervara les rochers, faits d'une pâte molle, sont toujours prêts à s'écrouler sur la tête des jolies Contadines? Cela vaudrait vraiment la peine d'être peint. — M. Reimers n'est pas sans talent, du reste: son *Enterrement en Italie* est une scène simplement conçue, d'un sentiment délicat et d'une couleur vigoureuse.

Le seul tableau religieux de l'Exposition russe est une *Cène*, peinte par M. Nicolas Gué, dont le nom est tout français et dont l'exécution voudrait rappeler la manière fantastique de Rembrandt. Rien de plus étrange, d'ailleurs, que cette composition. Dans le fond d'une vaste salle, près de la table qui a servi au repas du Maître et de ses disciples, Jésus, étendu sur un divan, se tient la tête comme ferait un homme profondément ennuyé. Judas, debout au premier plan et ramenant son manteau sur ses épaules, s'avance vers le spectateur; sa figure, toute entière dans l'ombre, se silhouette sur un fond de lumière; on dirait qu'il a une lanterne accrochée derrière le dos. Les autres disciples, placés autour du Christ, ont des mines irritées. Seul, saint Jean, assis aux pieds du Maître, nous montre un visage bienveillant. — Ce singulier tableau appartient au musée de l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg: heureusement pour les élèves de cette académie, l'Ermitage n'est pas loin et leur offre des modèles d'un goût plus distingué.

Je ne sais pas quel modèle s'est proposé M. Théodore Bronnikoff: cet artiste peint des sujets antiques dans le sentiment des Vanloo et des Coypel; mais il n'a rien de la facilité élégante des peintres pornographes du XVIIIe siècle. *Phidias choisissant ses modèles parmi les plus jolies filles d'Athènes* a eu du succès près des amateurs de scènes aphrodisiaques. *Horace lisant ses satires* ressemble de très-loin au *Décaméron*, de M. Winterhalter. M. Bronnikoff a des idées; il ne lui manque, pour les traduire sur la toile, que de savoir..... peindre.

M. Valère Jacoby va chercher ses sujets dans l'histoire de France: sa *Mort de Robespierre* est émouvante à la façon des drames de Bouchardy.

La vue dela *Galerie d'Apollon*, *au Louvre*, de M. Lucien Przepiorsky, est peinte avec une extrême délicatesse; mais j'avoue qu'une vue d'une des *Salles du palais de Tsarskoe Sélo* m'eût davantage intéressé.

J'ai hâte de nommer trois artistes qui ont eu le bon esprit de rester franchement russes, — russes dans le choix de leurs sujets, russes dans leur manière de peindre. Ces trois artistes sont MM. André Popoff, Constantin Troutowsky et Basile Péroff.

N'est-ce pas une composition fort intéressante que la *Scène de la foire de Nijny-Novgorod*, de M. Popoff ? Vous blâmez la mollesse de l'exécution, l'absence de relief et d'effet ; — je louerai la vérité des types, la naïveté charmante des détails. Ah ! que l'Académie de Saint-Pétersbourg a été bien avisée de placer cette petite toile dans son musée ! — Les *Chanteurs de Noël* et le *Retour d'une fête de village*, de M. Troutowsky, sont aussi de charmantes études de mœurs, fort mal peintes, si l'on veut, mais sincèrement observées. Que dirai-je des tableaux de M. Péroff, le plus étrange et le plus charmant « barbouilleur » que possède la Russie, — plein de malice dans le *Premier uniforme*, comique, à la façon de M. Biard, dans le *Peintre amateur*, navrant dans l'*Enterrement de village* et dans la *Troïka*, sentimental dans le *Joueur de guitare* ? Un mot sur ce dernier tableau, le plus petit et le meilleur des cinq : il ne renferme qu'une figure, celle d'un pauvre musicien moscovite, enveloppé d'un caban déguenillé, assis près d'une table sur laquelle sa casquette est placée à côté d'une bouteille et d'un verre ; à l'expression pensive et recueillie du visage, on voit qu'on a affaire à un dilettante en haillons. Ce bohème aux longs cheveux roux m'intéresse cent fois plus, je l'avoue, que les grandes batailles de MM. de Moller et Kotzebue, de même que je préfère aux *Paysages italiens*, si fort estimés à Pétersbourg, de M. Léon Lagorio, élève de Worobieff et professeur à l'Académie, les simples aquarelles de M. Pierre Sokoloff (le *Vozok, scène de voyage*, le *Tarantasse*, l *Enterrement de village*, l'*Ecurie d'une station*, etc), de M. Jean Sokoloff, (*Noce de village en Petite-Russie*) et de M. Jules Kossak (*Marché aux chevaux à Praga* et *Cosaques en marche*), représentant des scènes russes étudiées avec soin d'après nature.

V

LES SCANDINAVES

SUÈDE — NORWÉGE — DANEMARK

L'unité scandinave n'est pas encore faite en politique, mais, au point de vue de l'art, elle est beaucoup plus avancée que l'unité allemande. Les peintres des trois royaumes ont un point où ils se ressemblent, un sentiment commun : ils aiment avec passion leur pays natal, et c'est à peindre ses aspects sauvages, ses coutumes naïves, ses mœurs patriarchales qu'ils se consacrent à peu près exclusivement. Presque tous, ils vont étudier en France, en Italie ou en Allemagne ; ils y apprennent tant bien que mal les *ficelles* du métier, mais ils gardent obstinément les idées, les sentiments de leur race ; ils restent scandinaves en dépit de toute influence. Ces bonnes gens n'entendent absolument rien à ce qu'on est convenu d'appeler la grande peinture. Protestants, ils n'admettent pas les tableaux de religion dans leurs temples, et, par conséquent ils n'ont aucun motif pour en peindre. S'il leur arrive, par hasard, de traiter un sujet biblique, ils tombent dans le réalisme le plus outré, témoin M. Bloch, artiste de mérite, d'ailleurs, qui, ayant à représenter *Samson tournant la meule chez les Philistins*, a cru devoir donner aux ennemis de l'Hercule hébreu des physionomies d'une laideur repoussante. Les Scandinaves ont moins d'aptitude encore pour les scènes mythologiques. Les fables de la Grèce et de l'Italie n'ont laissé aucune trace dans leur littérature et ne leur offrent aucun attrait. Ils ont, d'ailleurs, une mythologie particulière, toute pleine de personnifications poétiques et de symboles charmants ; mais c'est avec la plus sage réserve qu'ils y puisent leurs inspirations. Un artiste suédois, M. Jernberg, a appris par expérience, que les fantaisies de l'*Edda* prêtent mal à la peinture : son tableau de *Loki et Sigoun*, exposé en 1855, n'a eu qu'un très-médiocre succès. Je crains bien que la *Ronde des Elphes au clair*

de lune, qui nous a été envoyée, cette année, par M. Malmström, soit encore moins goûtée. L'histoire de la Scandinavie, féconde en belles actions et en épisodes dramatiques, (1) aurait dû, ce me semble, fournir matière à d'intéressantes compositions ; mais les artistes de cette contrée ont peu de goût pour la peinture rétrospective. Ce qui les attire, ce qui les touche, nous l'avons dit, c'est la représentation des mœurs et des passions de leurs contemporains, c'est la reproduction consciencieuse et naïve des scènes familières, des intérieurs enfumés et des sites agrestes de leur pays bien-aimé. De là, l'originalité et le charme de cette petite école. On lui reprochera, sans doute, de ne pas être d'une bien grande habileté dans la pratique ; mais on ne pourra qu'applaudir aux sentiments gracieux, purs, élevés, qu'elle a coutume d'exprimer. Tout dans sa peinture se ressent de cette franchise, de cette bonhomie, de cette absence de convention, qui contrastent si fort avec l'élégance apprêtée, la coquetterie mignarde, le pédantisme archéologique et les libertinages d'imagination de nos peintres à la mode.

L'Exposition n'a pas une toile plus honnête, plus aimable, plus attrayante que l'*Intérieur de tente laponne*, de M. Höckert. Dans une hutte basse, étroite et tout encombrée d'ustensiles rustiques, un pêcheur est occupé à faire un filet ; sa femme regarde avec tendresse son petit enfant placé dans un berceau suspendu à une poutre. Voilà tout le tableau, mais il n'en faut pas davantage pour peindre l'amour maternel, la plus pure et la plus noble des passions. La jeune femme a une tête charmante et le lourd costume lapon n'enlève rien à la grâce de sa tournure. Les figures largement et vigoureusement peintes, sont de grandeur naturelle, ce qui est presque toujours un défaut dans un tableau de genre ; mais on conçoit que la manière robuste et un peu lourde de M. Höckert

(1) Dans les derniers mois de l'Exposition, nous avons vu paraître, dans la section danoise, une grande peinture en camaïeu de M. Simonsen, intitulée les *Danois combattant pour le Sleswig, en* 1864. C'était là une excellente réponse aux tableaux de la section prussienne représentant les confédérés allemands vainqueurs à Duppel. Il y a des défaites, — celle des Danois dans le Sleswig est de ce nombre, — qui sont bien plus glorieuses que des victoires : M. Simonsen n'avait pas à craindre d'évoquer les souvenirs d'une lutte où ses compatriotes se sont signalés par leur héroïsme ; malheureusement, il ne possède pas plus que MM. Hunten et Camphausen la puissance d'interprétation et la fougue de pinceau nécessaires pour traduire sur la toile la lugubre poésie des batailles ; sa composition, bien dessinée et savamment peinte, manque absolument de pathétique ; ou, pour parler plus exactement, le drame y tourne à la *charge* ; — ceci soit dit, sans vouloir faire un jeu de mot.

serait mal à l'aise dans un petit cadre. On se souvient du *Prêche en Laponie*, que cet artiste a exposé en 1855 et pour lequel il a obtenu une médaille de 1re classe ; comme aujourd'hui dans son *Intérieur de tente*, et dans une autre composition pleine de charme représentant le *Retour d'une noce en Laponie*, il était parvenu à nous intéresser par la peinture simple et fidèle des mœurs paisibles d'un peuple peu connu ;— son *Incendie du palais de Stockholm en* 1697, prouve qu'il n'a pas les qualités nécessaires pour traiter les sujets dramatiques.

M. Tidemand, au contraire, réussit principalement à exprimer les passions violentes : la terreur, la colère, le désespoir. Rien de plus pathétique, de plus saisissant, que la tableau dans lequel il a représenté un *Combat singulier de l'ancien temps, en Norwége.* Dans une salle immense, éclairée seulement par la voûte, de nombreux villageois se sont réunis pour fêter, le verre en main, quelque joyeux anniversaire. Soudain, la discorde vient changer en deuil la gaieté des convives. Deux jeunes hommes se sont pris de querelle, et là, sous les yeux de leurs parents et de leurs amis, ils ont saisi chacun une hache et ont engagé un duel à outrance... La lutte terrible est terminée ; les haches ensanglantées sont tombées à terre près d'un escabeau brisé; un des combattants, frappé mortellement à la poitrine, est étendu sur un des bancs de la table du festin ; sa femme et son enfant, agenouillés près de lui, s'abandonnent à la douleur ; son vieux père sonde la profondeur de la blessure pour voir s'il reste encore quelque espoir ; sa mère debout, terrible, se répand en imprécations contre le meurtrier. Celui-ci, atteint lui-même au visage et emporté presque mourant par ses amis, lance à son adversaire un regard où se lit plus de regret que de haine. Les autres personnages témoignent, par leur attitude et l'expression de leur physionomie, le degré d'intérêt qu'ils prennent à la scène ; les enfants sont effarés ; les femmes versent des larmes ; les jeunes gens font des gestes menaçants ; les vieillards habitués à voir de pareilles rixes, montrent plus de calme et discutent, sans doute, les coups de hache. Un ménétrier aveugle, comprenant que l'on n'a plus besoin de son office, se réfugie près d'un vaste foyer dont la fumée s'élève vers l'ouverture du toit en tourbillons bleuâtres. On ne peut se défendre d'une certaine émotion devant cette scène dramatique; le coloris, un peu sombre, ajoute encore à la sombre poésie du sujet.

Pour nous reposer de ce spectacle sinistre, nous avons un délicieux petit vaudeville en trois actes, de M. Fagerlin : la *Déclaration*

d'amour, la *Jalousie* et la *Demande en mariage.* Des types vrais sans trivialité, des expressions d'une naïveté charmante, des costumes pittoresques et une foule de détails rendus avec finesse, voilà ce que nous trouvons dans ces trois compositions, auxquelles il ne manque, pour être tout à fait satisfaisantes, qu'une couleur un peu plus gaie.

M. Jernberg, qui a reçu des leçons de M. Couture, et qui s'en souvient, se montre assez bon coloriste, mais dessinateur un peu négligé, dans ses petits tableaux de genre qui valent, pour l'esprit comique, ceux de M. Fagerlin. Le plus important de ces tableaux, *l'Ours à la foire* (appartenant au musée de Stockholm), est une composition des plus divertissantes : il y a des figures d'une niaiserie adorable parmi les villageois qui regardent danser l'ours ; l'expression comique me semble même poussée jusqu'à la caricature. — Je puis en dire autant à propos d'un autre tableau du même musée, exécuté par M. Dünker et représentant une *Salle d'attente de 3e classe en Prusse :* nous voyons ici toute une collection de grotesques pris assurément sur le vif ; je me contenterai de signaler l'invalide à la jambe de bois, qui débite des journaux et des brochures, le fumeur qui porte à la tempe la trace d'un coup de poing, le monsieur qui a la joue tuméfiée par une fluxion; les diverses figures de ce tableau sont peintes avec une fermeté extrême, dans une gamme de tons chauds et vigoureux.

Les artistes dont nous venons de citer les ouvrages sont nés dans la presqu'île scandinave. Le Danemark nous offre, de son côté, trois bons peintres de genre : Mme Jerichau, M. Exner et M. Gertner. Mme Jerichau qui joint à une grande virilité d'exécution une délicatesse de sentiments et une grâce d'expression toute féminine, a exposé sept tableaux dont le meilleur représente un *Matelot et son enfant dans une barque.*

M. Exner a deux toiles pleines de gaieté : l'*Embarras du choix* et le *Colin-Maillard.* Il y a, dans la première de ces compositions, une excellente figure de jeune paysan, coiffé d'un bonnet de coton, et riant aux éclats, au milieu de trois charmantes fillettes occupées à chercher le secret de leur destinée dans un jeu de cartes étalé sur une table : l'*Embarras du choix* est sans doute pour le rieur qui ne sait à laquelle des trois jolies filles accorder ses préférences.

Les *Deux amis*, de M. Gertner, forment un assez joli groupe ; mais le morceau capital de cet artiste est le portrait en pied et de grandeur naturelle du comte de Frys. — En fait de portraits, je ne puis résister au désir de citer celui d'une dame et de ses enfants,

par M. W. Marstrand : la pose et l'expression sont triviales, mais la couleur est excellente.

M. Hans Gude a mis beaucoup de poésie et d'harmonie dans son *Cortège funèbre traversant un fjord de Norwége*, et s'est montré coloriste fin et distingué dans un paysage intitulé : *Après la pluie.* Le *Retour des pêcheurs de baleine* (calme plat) est fort remarquable aussi : l'effet de soleil couchant y est rendu avec une grande vérité ; le ciel doré se réflète bien dans l'eau immobile, et les demi-teintes ont une transparence exquise. M. Gude pourrait soutenir la comparaison avec les maîtres les plus distingués de notre école.

Un assez grand nombre d'artistes suédois et norwégiens cultivent le paysage ; ils y sont poussés, sans doute, par l'exemple que leur en donne S. M. Charles XV, leur souverain. Ce prince, qui n'a pas dédaigné de prendre part à l'Exposition, — ce dont nous le félicitons volontiers, — nous a envoyé trois tableaux, d'assez grande dimension, qui donnent bien une idée de la nature froide et sauvage de la Scandinavie ; on y trouve des parties d'une bonne couleur, notamment dans le *Paysage d'hiver*.

Un vrai chef-d'œuvre, en ce dernier genre, est un petit tableau de M. Gustave Rydberg : le contraste du ciel empourpré et doré par les lueurs du soleil couchant, avec la terre blanche de neige, est admirablement rendu.

MM. Berg, Wahlberg et Eckersberg étaient prédestinés par leur nom à peindre les montagnes (*berg*) de leur pays et ils s'en tirent habilement. La *Vue du haut plateau de la Norwége centrale*, de M. Eckersberg, attire l'attention par la dimension considérable de la toile et la retient par le soin avec lequel sont accusés les moindres accidents de terrain de cet immense panorama ; le premier plan, le haut plateau, occupé par une armée de rennes, est baigné par les ombres transparentes d'une nuit polaire, tandis que les pics neigeux de Jotun qui se dressent à l'horizon, sont éclairés par le soleil levant. Cette nature et cet effet, étranges, exceptionnels, ont quelque chose de saisissant.

La *Chûte d'eau*, de M. Berg, pourrait être signée par Allart van Everdingen, le vieux maître hollandais qui apprit, en Norwège même, à peindre les torrents écumeux, bondissant à travers les rochers et entraînant dans leur course rapide des troncs d'arbres brisés. Everdingen fut imité en ce genre par son ami Ruisdael, et ce qui prouve que leurs compositions ne sont pas des œuvres de pure fantaisie, c'est l'étonnante ressemblance qu'offre avec elles la peinture de M. Berg exécutée d'après nature. Il faut louer, d'ail-

leurs, ce dernier artiste d'avoir compris la poésie de ces sites sauvages et de l'avoir interprétée avec une énergie qui ne le cède guère à celle des maîtres. La *Chûte d'eau*, de M. Benjamin Möller, savamment dessinée mais peinte avec moins de vigueur que celle de M. Berg; — le *Paysage de Qvickjosk, en Laponie*, de M. Holm, et les *Paysages suédois*, de MM. Wahlberg et Nordgren, sont des œuvres estimables qui joignent au mérite de l'exécution celui de nous révéler les aspects grandioses des contrées boréales.

Les paysages du Danemark diffèrent moins des nôtres. Les artistes de ce pays ont une affection prononcée pour les intérieurs de forêt et pour les jeux du soleil à travers la feuillée : MM. Rump, Kjeldrup, Rasmussen, nous ont donné sur ce sujet d'agréables peintures.

La mer inspire bien M. Melbye (Danemark) et mieux encore M. Soerensen (id.) dont la *Tempête à Skagen*, avec un effet de soleil levant, vaut les meilleures marines de M. Gudin.

Deux artistes norwégiens, MM. Knud Baade et Morten Müller, traduisent avec non moins d'habileté la sombre poésie des tempêtes déchaînées sur les côtes de la Scandinavie. La *Nuit orageuse*, de M. Baade, nous a vivement impressionné: le désordre des éléments y est rendu avec une puissance qui n'exclut pas la simplicité. L'*Entrée du fjord de Hardanger*, de M. Müller, offre aussi un effet des plus émouvants : sur la gauche, les vagues courroucées secouent une frêle embarcation et l'entraînent vers les rochers; à droite, sur le rivage, un homme se tient prêt à porter secours aux naufragés; dans le fond, de hautes falaises détachent leur sombre silhouette sur un ciel éclairé de lueurs sinistres.

Citons, pour finir: les *Natures mortes* de M. Boë, le Desgoffe de la Norwége; les *Fruits* de M. T. Groenland (Danemark); l'*Alchimiste* de M. David Jacobsen (id.); la *Chapelle du château de Frédéricksborg*, de M. H. Hansen (id.); la *Visite au châlet*, de M. Carl Hansen (Norwège); les *Jésuites marchandant un tableau*, de M. Wallander (Suède), qui a exposé en outre une *Chasse à l'ours* peinte en collaboration avec M. Wahlberg; la *Brebis tirée de la griffe de l'ours* et les *Cadeaux de noce*, petites scènes de genre d'un coloris chatoyant, par M. Nordenberg (Suède); les *Arrogants* (deux king's-charles aboyant à un mâtin endormi dans sa niche), par M. Sigwald Dahl (Norwège); l'*Intérieur de l'église de Floda*, bonne aquarelle de M. Scholander (Suède); les *Chasses* de M. Kiorboë (Danemark), qui a presque autant de vigueur que M. Jadin, mais qui est infiniment moins coloriste.

VI.

ITALIE. — ÉTATS PONTIFICAUX. — TURQUIE. — ROUMANIE.

Il y a trente-deux ans, un homme dont on peut juger diversement la conduite politique, mais dont on ne saurait méconnaître la haute intelligence, Joseph Mazzini, écrivait, au sujet de la décadance de l'art en Italie, quelques pages émues, éloquentes, que nous voudrions reproduire *in extenso*, mais dont nous nous contenterons d'extraire les lignes suivantes (1) :

« .....Parce que vous avez vu le temple désert, les cierges éteints, et l'herbe pousser sur les marches du sanctuaire, vous avez cru que le génie (de l'Italie) s'était enfui en reniant son Dieu. Vous avez dit : les croyants sont morts ! Vous n'avez pas vu que depuis longtemps la tyrannie avait écrit sa profanation au fronton du temple, qu'il n'y avait plus de Dieu au sanctuaire, et que le génie, venant aujourd'hui se prosterner au pied de l'autel, courberait sa tête devant une idole étrangère et non devant le Dieu de Raphaël et de Michel-Ange. Et parce que, semblables aux proscrits du Jourdain, nous avons suspendu notre harpe aux saules; parce que, comme le jeune barde de Moore, nous en avons arraché les cordes de peur qu'elle ne résonnât doucement aux oreilles de nos ennemis, vous avez cru que rien ne chantait au fond de notre âme, vous avez pris le silence du recueillement pour celui de l'oubli, et vous vous êtes hâté de crier aux nations : L'art n'est plus ! la poésie n'est plus ! cherchez-la au ciel, car pour longtemps, peut-être pour toujours, elle a quitté cette poussière morte ou maudite...

» Oh ! je le sais bien, l'art est morne et décoloré autour de ces vieux

(1) Ces pages sur l'*Art en Italie*, chaleureuse protestation contre le despotisme qui a si longtemps comprimé l'essor du génie italien, ont été écrites en français et ont paru dans la *Revue républicaine* (10 mai 1835). Elles sont adressées à Aug. Barbier, l'auteur d'*Il Pianto*, qui, dans un instant de découragement s'était écrié :

La mort ! la mort ! elle est sur l'Italie entière.

monuments : c'est l'ombre de trois cents ans d'esclavage planant sur nos contrées, projetant sa teinte livide sur nos édifices, jaunissant jusqu'à notre soleil, et si l'on se prend à rêver en face de ces restes d'une grandeur éteinte, si l'on vient à songer aux jours qui ne sont plus, au drapeau républicain qui flottait sur ces édifices, au foyer de vie qui rayonnait autrefois de ces contrées sur l'Europe entière ; puis au Dante, à Ghiberti, à Giotto, à Donatello, à tous ces hommes, race de géants par l'âme, qui n'avaient qu'une pensée, la patrie, qu'un culte, l'art, qu'une source d'inspiration, la liberté ; c'est à pleurer de rage, c'est à désespérer de soi-même et d'autrui, c'est à flétrir de toute son indignation le présent bâtard et pygmée. »

Aujourd'hui, l'Italie est libre, libre de manifester ses pensées, ses aspirations ; libre d'exprimer son idéal ; libre de suivre la voie où l'entraînera son génie. Est-ce à dire qu'au sortir de ce long « recueillement » si semblable à une léthargie, elle soit déjà prête à ressaisir le sceptre de l'art que la servitude avait fait tomber de ses mains ? — Non. — La grande nation a besoin de réparer ses forces avant de songer sérieusement à la lutte : tant que ses blessures ne seront pas cicatrisées, tant qu'elle ne sera pas revivifiée par le régime salutaire de la liberté, elle sera réduite, comme une convalescente, à marcher à tâtons. Mais, n'en doutons pas, l'heure d'une seconde renaissance a sonné ; « les jours sont venus, » ou du moins, ils sont proches : l'art italien, émancipé, brillera bientôt d'un nouvel éclat.

Déjà, parmi les œuvres que Florence, Naples, Milan, Gênes, Turin, Bologne, Venise, ont envoyées à l'Exposition du Champ de Mars, nous pouvons signaler plusieurs pages où se révèlent de sérieux efforts pour sortir de la banalité et de la convention. Et, à ce propos, nous ne pouvons mieux faire que de répéter ce qu'un délégué de l'Italie, M. Ranzi, membre du Jury international, a écrit dans une intéressante notice (1) destinée à suppléer à l'insuffisance du catalogue officiel : « Ces efforts ont eu lieu au milieu de l'agitation politique et sociale du pays, au milieu des conspirations pour abattre la domination étrangère, des luttes pour la délivrance de l'Italie. Ces œuvres ont été plusieurs fois interrompues et reprises. Les artistes italiens, à un moment donné, abandonnèrent le ciseau et le pinceau, pour prendre une épée ou un fusil. C'est avec un sentiment d'orgueil national que nous disons cela ; l'histoire devra en tenir compte. »

(1) *Les Beaux-Arts italiens à l'Exposition universelle de Paris*, 1867, par Marcello Ranzi.

Hâtons-nous de dire que pour son début l'école italienne a remporté un véritable triomphe : un des tableaux qu'elle a exposés, a été jugé digne d'une des six grandes médailles d'honneur décernées dans la section de peinture. Ce tableau, — dont le catalogue officiel ne fait pas même mention (1) — représente l'*Expulsion de Gaultier de Brienne, duc d'Athènes*, et a été peint par M. Ussi, de Florence. On ne pouvait choisir un sujet qui rappelât mieux à une nation, longtemps opprimée, que la pire de toutes les tyrannies est celle qui se couvre du masque de la démocratie.

C'est une histoire fort accidentée que celle de ce Gaultier de Brienne. Héritier de la puissante famille française à qui les empereurs de Constantinople avaient concédé, à titre de fief, la possession d'Athènes, il fut dépouillé de cette souveraineté par les Catalans et dut se réfugier en Italie, où il embrassa le métier, très lucratif et très respecté alors, de condottiere. Appelé par la république florentine pour servir dans la guerre contre les Pisans, il se signala par sa bravoure et fut nommé commandant général de l'armée et capitaine de justice, grâce à l'appui des oligarques. Ceux-ci étaient de simples bourgeois qui, dans un état tout démocratique, avaient trouvé le moyen de s'emparer de l'administration des affaires ; mais leur vénalité, leur sottise et leur outrecuidance n'avaient pas tardé à les rendre odieux à la multitude, qui les tournait sans cesse en dérision et les désignait par le sobriquet énergique de *popolani grassi* (hommes du peuple engraissés). Espérant que Gaultier allait devenir le bouc émissaire qui attirerait sur lui toutes les malédictions, ils l'excitèrent eux-mêmes à abuser du pouvoir qui lui avait été confié. Mais plus rusé qu'eux et bien décidé à ne travailler que pour lui seul, Gaultier commença par frapper ceux-mêmes auxquels il devait son élévation. Il fit trancher la tête aux oligarques les plus influents, condamna les autres à la prison et leur imposa des amendes ruineuses. En même temps, il s'efforça de se concilier les nobles par l'appât des hautes fonctions, et le bas peuple par une familiarité affectée. Bientôt ses partisans, dont le nombre s'était rapidement accru, ne craignirent pas de demander pour lui un pouvoir souverain, et, comme les prieurs de la cité proposaient que des restrictions fussent du moins apportées à ce pouvoir, la populace impatiente conduisit Gaultier en triomphe dans le palais de la seigneurie, traîna le

(1) Cette omission a été réparée dans la deuxième édition.

gonfalon de la république dans la boue et substitua partout les armes du duc d'Athènes à celles de la commune de Florence. Une fois chef de l'État, Gaultier leva le masque; il réunit autour de lui un millier d'aventuriers, Français, Bourguignons, Gascons, dont il se fit une sorte de garde prétorienne, et il ne songea plus qu'à satisfaire sa cupidité par les plus odieuses exactions. Mais écoutons Machiavel :

Bientôt Florence devint soumise non-seulement aux Français, mais à leurs coutumes, à leurs habillements. Les hommes et les femmes de la ville imitaient ces usages sans aucun égard pour la vie honnête, sans aucune vergogne... Les citoyens étaient pleins d'indignation, voyant la majesté de leur État détruite, les institutions méprisées, les lois anéanties, toute honnêteté corrompue, toute modestie civile éteinte... L'indignation, la haine s'accrurent à un tel point, que non-seulement les Florentins, qui ne savent ni garder la liberté, ni souffrir la servitude,— mais encore le peuple le plus servile, se fût enflammé du désir de recouvrer l'indépendance. Beaucoup d'habitants de toutes qualités se résolurent à perdre la vie ou à retrouver la liberté. Dans trois parties de la ville, trois sortes de citoyens formèrent trois conjurations : des grands, des commerçants, des artisans ; les premiers, irrités de n'avoir pas le pouvoir ; les seconds, indignés de ne l'avoir pas conservé ; les troisièmes, mécontents d'être frustrés de leurs gains habituels. Les trois conjurations se révélèrent leur secret, et elles convinrent d'attaquer l'étranger le 28 juillet 1343.

C'est ce soulèvement populaire que M. Ussi a entrepris de mettre en scène. Il a choisi le moment où la foule envahit le palais de la Seigneurie et oblige Gaultier à signer un acte d'abdication.

Le duc, vêtu de rouge, est assis près d'une table, au centre de la composition; il tient une plume à la main et regarde fixement devant lui, comme un homme brusquement éveillé au milieu d'un beau rêve. Il hésite à renoncer aux honneurs, aux richesses, à la puissance ; mais un artisan, le front enveloppé d'un linge blanc, se penche vers lui et, avec une véhémence que traduit la pantomime expressive des mains, il lui fait entendre qu'il ne lui reste plus qu'à partir. Derrière cet homme se pressent des citoyens armés que montre au duc un chevalier placé à droite, en deçà de la table, et ayant un pourpoint brun par dessus sa cotte de mailles. A gauche est un groupe de seigneurs et de hauts personnages parmi lesquels on distingue un vieillard à barbe grisonnante, les deux mains appuyées sur son épée, et un dominicain, — probablement l'évêque de Florence, — qui semble parler au duc. Plus

près de celui-ci se tient un personnage sombre, sinistre, la tête encapuchonnée, les regards baissés, le front soucieux: nous l'avions pris d'abord pour Guillaume d'Assise, le conseiller de Gaultier de Brienne et le complice de ses forfaits; mais déjà la populace s'est emparé de ce ministre exécré et de son fils, beau jeune homme de dix-huit ans ; elle les entraîne violemment hors du palais, et tout à l'heure elle les massacrera avec d'effroyables raffinements de cruauté. Des fenêtres à ogive trilobée s'ouvrent dans le fond de l'appartement et laissent voir la foule qui s'agite au dehors. Ce tableau est, sans contredit, une des meilleures pages historiques de l'Exposition. Les figures sont habilement groupées, la scène est mouvementée, sans confusion, elle impressionne par sa simplicité même. Les attitudes sont vraies, les expressions naturelles. L'exécution est à la hauteur de la pensée : on ne peut souhaiter un dessin plus correct et plus ferme, une couleur plus solide et plus harmonieuse. J'exprimerai pourtant un regret au sujet de cette belle peinture : elle n'a ni la verve ardente qui passionne, ni l'imprévu qui saisit, aucune de ces audaces heureuses qui sont comme la marque du véritable génie. Pour tout dire, en un mot, son défaut c'est sa trop grande sagesse.

Le tableau dans lequel M. Dominique Morelli, de Naples, a représenté *Le Tasse lisant un chant de son poème à Éléonore d'Este, pendant une convalescence de cette princesse*, n'a ni la même importance, ni la même gravité que la composition de M. Ussi ; mais il lui est supérieur, à mon avis, par l'originalité du sentiment, par la verve et le *brio* de l'exécution. Le poète, assis à droite, en face d'Éléonore, manque un peu de noblesse dans son attitude ; mais la princesse, renversée sur son fauteuil, la tête appuyée sur son oreiller, a une physionomie d'un exquise douceur. Les deux suivantes, placées au fond près d'une fenêtre ouverte, écoutent bien ; elles sont fort belles d'ailleurs, surtout celle qui est la plus rapprochée de la princesse. Mais, ce qui est le plus remarquable, c'est la puissance avec laquelle sont modelées ces figures de grandeur naturelle. La lumière un peu trop blanche, dans les parties vivement éclairées, est habilement distribuée ; la couleur a de la transparence et de l'éclat. — M. Morelli a exposé, en outre, deux petits cadres : *Lara et son page*, morceau qui n'a de valeur que par son coloris, et un *Bain pompéien*, dont les figures n'ont absolument rien d'antique et pourraient même donner la main , sans rougir, aux *Baigneuses* de M. Courbet. Il est fâcheux, pour la réputation de M. Morelli , que cet artiste ne nous ait pas envoyé son tableau des

Iconoclastes qui, à en juger par la belle eau-forte de M. F. Dibartolo, est une composition d'un caractère très-élevé.

M. Frédéric Faruffini, de Sesto, n'est point un inconnu pour nous : sa *Première entrevue de Machiavel avec César Borgia* a déjà figuré au Salon de 1866 et y a obtenu une médaille. On a sans doute voulu récompenser les mérites de l'exécution matérielle de ce tableau, un dessin hardi, un coloris vigoureux, une distribution originale et savante de la lumière. Par ces diverses qualités, M. Faruffini se rapproche beaucoup de M. Morelli, et il ne serait peut-être pas téméraire d'avancer que l'un de ces deux artistes a dû se modeler sur l'autre. Si nous examinons la composition de la *Première entrevue*, nous serons forcé de reconnaître qu'elle n'est pas des plus heureuses. Machiavel, assis à droite, ne trouve rien de mieux, pour se donner une contenance, que d'étirer ses gants, et sa physionomie, qui veut paraître fine, n'est que vulgaire. Le duc, qui tourne le dos à une fenêtre, — probablement pour mieux dérober l'expression de son visage au coup d'œil scrutateur du diplomate, — le duc se presse les flancs comme un homme qui aurait la colique, et allonge malhonnêtement ses grandes jambes. Il était difficile, j'en conviens, de rendre avec l'énergie voulue la figure de cet astucieux coquin, de qui Machiavel lui-même a dit, à propos de cette entrevue : « Quelques efforts que je fisse pour découvrir sa pensée, il reussit toujours à les éluder ; il vira au large *(girò largo)*. » On nous assure que M. Faruffini a copié fidèlement les portraits du temps et qu'il a même poussé le scrupule jusqu'à reproduire les appartements où la scène eut lieu, à Imola. C'est là le fait d'un artiste consciencieux ; mais, en vérité, le moindre grain de style ferait bien mieux notre affaire. — M. Faruffini a exposé plusieurs autres toiles : son propre portrait largement modelé; une *Tête de femme*, d'un caractère étrange, et un *Moine en prière*, bien prosterné et abîmé dans son humiliation volontaire, comme un pêcheur faisant amende honorable.

Parmi les rares peintures de l'école italienne qui figuraient à l'Exposition de 1855, on remarqua les *Prisonniers de Chillon*, de M. André Gastaldi, de Turin. Cet artiste nous a envoyé, cette année, une vaste toile historique, le *Siège de Tortone*, où il y a beaucoup à louer et beaucoup à reprendre. — Les Tortonais, assiégés par Frédéric Barberousse et par les Pavésans, viennent chercher de l'eau dans le camp ennemi. A gauche, des soldats se pressent, se poussent, se disputent, autour d'une fontaine que domine un rocher. Au centre de la composition, une jeune fille,

d'une belle tournure, soulève un vase où boit un chef armé de pied en cap. Plus à droite, un homme vigoureux menace de son épée un soldat qui tente d'arracher un seau de cuivre à un jeune garçon. Au second plan une troupe de hallebardiers s'apprête à repousser les assiégeants qui débouchent d'un chemin creux. Dans le fond, les arbalétriers occupent les hauteurs que couronnent les remparts de la ville. Ce fond vient trop en avant. Les groupes des premiers plans sont un peu confus, mais on y découvre plusieurs figures savamment dessinées, des têtes et des poses expressives, des costumes bien étudiés. La couleur est harmonieuse et finement nuancée; mais elle manque de solidité; la lumière est répartie trop uniformément et la perspective est défectueuse. — Ces critiques faites, je reconnais volontiers que M. Gastaldi n'est pas le premier venu, et que son tableau, peint d'ailleurs dans le sentiment de l'école française, ne déparerait pas un musée historique comme celui de Versailles.

On croit généralement en France que les artistes italiens contemporains pastichent tous, avec plus ou moins de zèle, les chefs-d'œuvre de leurs illustres devanciers. C'est là une erreur complète. Si nous exceptons M. Antoine Zona et M. Raphaël Gianetti, tous deux Vénitiens, qui ont fait les plus grands efforts pour s'assimiler la manière du peintre des *Noces de Cana*, — le premier dans un immense tableau où il a représenté *Le Titien prédisant à Paul Véronèse son avenir artistique*, le second dans la *Rencontre de Gaspara Stampa et de Collatino de Collalto*, — nous ne voyons guère que des novateurs enclins pour la plupart au réalisme le plus outré, parmi les exposants italiens du Champ de Mars. Loin de nous la pensée de les blâmer de ce qu'ils se laissent aller à leur individualité et de ce qu'ils cherchent à être de leur époque dans le choix de leurs sujets ; mais nous croyons que tout en ne relevant que de leur caprice, au point de vue de l'idée, et tout en s'inspirant du milieu où ils vivent, ils devraient s'efforcer, dans la pratique, de perpétuer les traditions de beauté et de style qui, trois siécles durant, on fait la force et la gloire des magnifiques écoles florentine, romaine, vénitienne. Qu'ils peignent autre chose que des *Madones* et des *Pietà*, s'ils ne sentent pas en eux cette passion catholique qui animait l'Angelico; qu'ils abandonnent la mythologie, s'ils n'ont pas ce vif amour de l'antiquité et cette adoration de la beauté plastique qui firent du Sanzio un continuateur d'Apelles et de Parrhasius ; qu'ils s'attachent à fixer sur la toile les sentiments, les passions, les mœurs, les actes de l'huma-

nité vivante, puisque aussi bien le temps des rêveries mystiques est passé et que le règne de la personnalité humaine est venu. Nous serons des premiers à applaudir à leurs efforts. Mais qu'ils y songent bien aussi : dans cette voie nouvelle, ils ne marcheront ferme et n'iront loin qu'à la condition d'avoir demandé aux vieux maîtres les secrets de leur éternelle jeunesse, la science de la mise en scène, le goût exquis des accessoires, la justesse de l'expression, la vérité de la couleur, la noblesse des attitudes, tout ce qui constitue l'élévation de la pensée et de la forme, cet idéal, en un mot, sans lequel, il faut bien le dire, l'art n'existe pas.

L'idéal est assurément la chose du monde dont se préoccupe le moins M. Camille Miola, de Naples : ce n'est pourtant pas le goût qui fait défaut à cet artiste, si j'en juge par le choix intelligent des sujets qu'il a voulu traiter. *Plaute, esclave, lisant ses comédies aux meunières et aux meuniers, ses compagnons*, — n'est-ce pas là un motif charmant ? Quelle délicieuse peinture ce motif n'eût-il pas inspirée à un artiste unissant la grâce de M. Hamon à l'érudition de M. Gérome ! M. Miola n'a vu là qu'un prétexte à croquer des gens enfarinés qui se désopilent à qui mieux mieux en écoutant les lazzi d'un loustic ; il a laissé courir son pinceau et a réussi à faire une *charge* assez amusante. Ne lui demandez, d'ailleurs, ni finesse de couleur, ni correction scrupuleuse de dessin, et contentez-vous de l'à-peu-près qui suffit à la pochade. — Encore un sujet qui prêtait à merveille à la peinture, et que M. Miola a traité en manière de caricature : *Marc-Antoine et Fulvie contemplant la tête de Cicéron.*

Les Italiens ont une propension à outrer les horreurs tragiques aussi bien que les gaîtés de la comédie ; c'est chez eux qu'est né Arlequin, et s'ils n'avaient eu Ugolin, ils l'auraient inventé. On ne saurait avoir plus de férocité — en peinture — que n'en a déployé M. Joachim Toma, de Naples, dans une *Scène d'inquisition*, où nous voyons quatre moines groupés sur une espèce d'estrade et discutant froidement, tandis que devant eux un vieillard, étendu sur un instrument de supplice, le corps meurtri et ensanglanté, soulève péniblement sa tête effarée pour regarder ses bourreaux. M. Ranzi, qui a rappelé fort à propos à M. Toma le « *Nec Medea trucidet*, » d'Horace, convient néammoins que cette *Scène d'inquisition* est pleine de vérité ; je veux bien le croire ; mais, quant à prétendre, comme l'a fait le même critique, que « la couleur est appropriée à la tristesse du thème, » c'est là une façon toute bénévole d'excuser une profusion de tons grisâtres et boueux.

La *Mort d'Alexandre de Médicis* a inspiré deux artistes gênois, M. Joseph Bellucci et M. Gabriel Castagnola. Les deux tableaux appartiennent à la municipalité de Gênes. M. Bellucci nous montre le cadavre du duc étendu à terre, — à peu près dans la position du duc de Guise, de Delaroche, — au moment où le cardinal Corneto, suivi de quelques domestiques, pénètre dans la chambre où a eu lieu l'assassinat. Le fait historique est bien indiqué, mais la peinture est froidement correcte. — Dans le tableau de M. Castagnola, un homme vêtu d'un justaucorps noir, est couché sur son lit en désordre, dans une attitude qui révèle suffisamment le crime : rien ne fait connaître, d'ailleurs, le titre et le nom de cet homme; je me trompe, à sa figure aussi noire que son pourpoint, je l'avais pris d'abord pour Othello... Au surplus, la victime joue ici un rôle assez secondaire : les accessoires, les meubles, les tentures, sont peints avec le plus grand soin et attirent tout de suite l'attention.

Les curieux se pressent devant le tableau de M. Pompeo Molmenti, de Venise, qui représente l'*Arrestation de Philippe Calendario*, architecte du palais ducal, compromis dans la conspiration de Marino Faliero. Philippe, les mains liées par des cordes, est entraîné par des soldats bardés de fer ; il est debout, à gauche, au pied de l'escalier de sa maison, et se retourne pour regarder sa femme, demi-vêtue, qui s'accroche à son manteau et s'évanouit entre les bras d'une suivante, tandis que son jeune fils effrayé se réfugie près d'elle. La scène a lieu la nuit. Un soldat placé sur l'escalier, à droite, allume une lanterne dont la lueur rougeâtre éclaire les deux femmes et l'enfant et se reflète sur le visage attristé de Calendario. Les autres personnages, à gauche, sont dans les demi-teintes bleuâtres du clair de lune. Ce contraste des deux lumières excite au plus haut point l'admiration du public. Mais nous savons que, depuis que cet effet a été si merveilleusement employé par Raphaël dans la *Délivrance de saint Pierre*, et par le Corrége dans la célèbre *Nuit* du musée de Dresde, certains artistes en ont abusé au point de le rendre banal et insipide. Gérard Honthorst, que les Italiens surnommèrent *Gherardo delle Notti* (Gérard des Nuits), Gérard Dov, Gottfried Schalcken, et, de notre temps, M. Van Schendel, ont obtenu de grands succès dans cette fantasmagorie lumineuse. M. Molmenti s'en est tiré lui-même très-adroitement, mais l'intérêt que l'on peut prendre aux jeux de lumière empêche que l'on ne remarque les mérites plus sérieux de la composition, — un dessin très-pur, des expressions étudiées avec soin et une grande finesse de touche.

Je ne me sens aucun goût pour le tableau dans lequel M. Eleuthère Pagliano a représenté un *Episode de la Bataille de San-Martino, l'attaque du cimetière*, — mais j'aime assez la *Convalescence de Bayard*, du même artiste : les deux dames de Brescia, qui viennent charmer le chevalier par le son de la guitare et par la musique encore plus délicieuse de leur babil, sont toutes deux fort jolies ; il est fâcheux que ces figures ne s'enlèvent pas plus vigoureusement sur le fond.

La peinture militaire ne réussit pas mieux à M. Jérôme Induno, de Milan ; heureusement pour sa réputation, cet artiste nous offre, à côté d'une grande *Bataille de Magenta*, composition mal ordonnée et mal peinte, deux petits tableaux du genre de ceux qui lui ont valu une mention honorable en 1855 : le *Récit du garibaldien* et la *Lettre du camp*. Du naturel, de la bonhomie, une foule de détails naïvement observés, voilà ce qui recommande ces deux cadres où j'aperçois comme un reflet de la manière de M. Knaus, et, mieux encore, de celle de M. Lepoittevin. Le plus grand défaut de M. Induno, qui est aussi celui des artistes que nous venons de nommer, est de ne pas mettre assez d'air autour de ses figures, surtout dans les fonds. — M. Castiglione, coloriste plus habile, mais observateur moins sincère, traite de petits sujets dans le genre de ceux de M. Willems : la *Visite du médecin*, la *Convalescente*, la *Remise d'une lettre*. Tournures élégantes, costumes et accessoires peints avec finesse. La *Salle d'armures du musée de Turin*, du même artiste, a déjà figuré au Salon de 1864 et y a été remarquée. — La *Leçon de plain-chant*, de M. Moïse Bianchi, est une composition spirituelle ; le *Moine au lutrin*, de M. Abbate, une étude des plus réalistes ; la *Religieuse*, de M. Tofano, une piquante fantaisie ; *Catherine de Médicis et Charles IX*, de M. Al. Focosi, un tableau bien conçu, étudié avec soin dans les détails et d'une couleur énergique ; *Saint-Laurent donnant aux pauvres les biens de l'Eglise*, de M. Pollastrini, une grande page où il y a de la science à défaut d'inspiration ; la *Vie intime*, de M. Guido Gonin, un pastiche de Watteau ; le *Shah de Perse parcourant les provinces de son empire*, de M. Pasini, une scène orientale très-fidèlement observée, sans doute, mais exécutée dans des tons d'aquarelle qui ont plus d'éclat que de profondeur. M. Pasini, du reste, n'a pas attendu cette Exposition pour se faire connaître en France ; il s'est formé à Paris sous la direction de M. Cicéri, et a été médaillé aux Salons de 1859, 1863 et 1864.

La réputation de M. Joseph Palizzi, de Naples, est faite aussi de-

puis longtemps à Paris. Chacun sait que cet artiste n'a pas son pareil pour peindre les ânes, particulièrement les petits ânes charbonniers de la forêt de Fontainebleau ; il y en a quatre qui sont tout à fait charmants, dans la *Charbonnière* exposée au Champ de Mars. La facture de ce tableau est habile et la couleur vigoureuse. J'en dirai autant d'un *Intérieur de forêt*, où folâtrent des chèvres blanches, et d'un *Troupeau de bœufs surpris par la tempête dans les marais voisins de l'Adriatique.* A propos de cette dernière toile, qui est la plus importante de l'exposition de M. Joseph Palizzi, M. Ranzi a une façon tout italienne d'exprimer son admiration. « La scène est si vraie, dit-il, qu'en observant ce tableau, l'on est tenté d'ouvrir le parapluie ! » Il est certain que la composition est très-mouvementée et qu'il y a de la *furia* dans l'exécution, mais le ciel est horriblement noir et lourd : il ne pourrait en tomber que de la suie ou de l'encre. — M. Philippe Palizzi, qui n'a pas quitté Naples partage avec son frère Joseph la spécialité de peindre les roussins d'Arcadie ; il a exposé en ce genre une petite étude d'une couleur un peu sombre, mais d'une grande vérité dans les animaux. Cet artiste a tenu d'ailleurs, à nous montrer qu'il n'existait pas de bêtes, sous le soleil, qu'il ne fût capable de représenter fidèlement, et il a peint, à cet effet, la *Sortie de l'Arche.* Je ne doute pas qu'il ne lui ait fallu se livrer à des études très-attentives et très-persévérantes pour exécuter ce tableau, dont une Société d'acclimatation s'accommoderait à merveille ; mais je suis bien obligé de constater qu'au point de vue de l'art, il a produit une œuvre médiocre. La composition manque d'unité; le coloris a de la clarté, mais il est dépourvu de chaleur ; toutes les parties du tableau reçoivent la même quantité de lumière, et l'on pourrait croire que cette lumière est celle d'un phare électrique ou d'un magnifique clair de lune. A cette toile si laborieusement peinte, je préfère un bout d'étude du même artiste représentant une flaque d'eau au pied d'un mur : rien de plus vrai et de plus harmonieux.

L'école italienne ne brille pas dans le paysage. Un homme éminent par les qualités de son intelligence et de son cœur, Massimo d'Azeglio, qui a beaucoup fait pour l'avancement de l'art dans l'Italie du Nord, passait pour un des meilleurs paysagistes de ce pays. L'Exposition a réuni de lui plusieurs tableaux où l'on reconnaît un artiste formé par l'étude du Poussin et de Claude : compositions savantes mais froides. — A défaut de style, le *Printemps* et les *Maremmes d'Ostie*, de M. Giuseppe Benassai, de Florence, ont le mérite d'être sincèrement étudiés d'après nature ;

l'exécution est faible, mais on ne peut nier qu'il y ait de l'air dans ces deux petits cadres.

Le meilleur portrait de la section italienne a été envoyé par M. Gordigiani, de Florence; c'est celui d'un sexagénaire accoudé sur une table et tenant à la main un papier de musique; la tête. souriante, est finement modelée. Si j'ajoute que ce portrait m'a rappelé celui de M. Nanteuil-Lanorville, par Pagnest, je ne saurais en faire un plus grand éloge.—Le portrait de Cavour, par M. François Hayez, de Milan, m'a paru ressemblant; mais il n'a ni caractère, ni relief. M. Hayez qui fut, — il y a quelque trente ans, — un des rénovateurs de la peinture en Italie et, si je ne me trompe, l'un des chefs d'une école dite romantique, M. Hayez jouit au-delà des monts d'une réputation quelque peu surfaite. Certes, ni son portrait de Cavour, ni son *Martyre de saint Barthélemy*, ni sa *Réconciliation d'Othon IV et d'Adelaïde de Bourgogne*, ne sauraient le placer bien haut dans l'estime des amateurs. On y reconnaît un dessinateur correct et un peintre consciencieux; mais l'originalité, l'âme, la vie, font absolument défaut.

M. Hayez a longtemps travaillé à Rome et a exécuté dans les galeries du Vatican plusieurs peintures dont les ciceroni font le plus grand éloge. C'est sans doute pour ce motif que ses tableaux ont été placés dans la salle réservée aux envois des États-Pontificaux; mais ce que j'ai peine à m'expliquer, c'est que, dans cette même salle on ait exposé des peintures exécutées par des sujets ottomans. Serait-ce parce que les tableaux qui nous sont venus de Rome sont presque aussi mauvais que ceux qui nous sont venus de Constantinople? — Ici, nous voyons l'enfance de l'art; là, sa décrépitude. — Singulier rapprochement!... — Suivant M. Ranzi, « des circonstances exceptionnelles auraient empêché que Rome ne fût représentée plus dignement » au grand concours international du Champ de Mars; j'ignore quelles peuvent être ces circonstances, mais je veux bien les admettre; car il m'est impossible de croire que l'art soit délaissé dans la ville de Léon X, alors qu'il est encouragé par les successeurs de Mahomet II.

M. Tattaresco, de Bucharest, a exposé, sous le titre de *Réveil de la Roumanie*, une allégorie qui fait plus d'honneur à son patriotisme qu'à sa manière de peindre. Toute réveillée qu'elle soit, la Roumanie n'a pas encore accompli de bien grands progrès artistiques. Je ne sais si M. Grigoresco est destiné à y faire école; mais il y a certainement en lui l'étoffe d'un peintre. Ses *Lavandières*,

sa *Bande de Tziganes*, son *Chasseur dans les bois*, sa *Tête de petite fille*, sont traités avec une fougue un peu brutale et une grande inexpérience des règles fondamentales de l'art : mais, on y trouve un sentiment bien sincère de la nature, un goût très-vif de la couleur et un parfum de naïveté qui charme.

VII.

ESPAGNE — PORTUGAL — GRÈCE

Je ne crois pas me tromper en disant que, dans la patrie de Velazquez et de Murillo, l'art était tombé naguère plus bas encore qu'en Italie. Tandis que les peintres et les sculpteurs de ce dernier pays conservaient, à défaut de grandes idées, une certaine habileté pratique, le respect de la forme et le goût des effets pittoresques, — les artistes espagnols péchaient tout à la fois par l'idée et par la facture. L'Exposition actuelle nous apprend qu'à Madrid, comme à Florence, de sérieux efforts sont tentés en vue de revenir aux glorieuses traditions des anciennes écoles. Un des tableaux les plus remarquables de cette Exposition est celui dans lequel M. Eduardo Rosalès a représenté *Isabelle la Catholique dictant son testament* (1) La scène se passe en 1504, dans le château royal de la Mota, à Medina del Campo. La reine, couchée dans un lit à rideaux grisâtres, où elle va bientôt expirer, montre, en ce moment suprême, une sérénité qui témoigne de l'inébranlable fermeté de son âme. Le scribe à qui elle dicte ses dernières volontés est assis à droite, au pied de la couche funèbre. Derrière lui sont groupés plusieurs grands dignitaires, parmi lesquels on distingue le cardinal Ximénès, vêtu d'une robe bleue, et un jeune homme, en manteau vert et jaune, qui doit être Philippe d'Autriche, l'époux de Jeanne la folle, fille d'Isabelle et héritière du trône de Castille. Celle-ci est debout à gauche près de Ferdinand V. Le vieux monarque, assis au chevet de la mourante, est triste et soucieux ; il a peine à dissimuler le dépit que lui cause un testament qui le dépouille de cette royauté de Castille dont il a si longtemps partagé les honneurs avec Isabelle ; peut-être aussi regrette-t-il déjà le serment qu'il vient de faire à sa trop jalouse moitié, celui de ne pas se remarier après qu'elle sera morte. On sait, d'ailleurs, que ce prince très-catholique s'empressa de convoler en secondes noces avec la comtesse Germaine de Foix : il devait en être, hélas ! bien puni, car sa nouvelle femme, désespérée de voir un si grand monarque

(1) M. Rosalès a obtenu pour ce tableau une médaille de 1e classe et la Croix de la Légion-d'honneur.

sans héritier, lui fit prendre un breuvage destiné à lui rendre la puissance de perpétuer sa race. — Le pauvre homme en mourut ! — C'était bien la peine d'avoir introduit l'inquisition en Espagne, pour finir si misérablement !...

Je demande pardon à M. Rosalès d'évoquer, à propos de son œuvre, ces souvenirs historiques. La composition de son tableau est pleine de gravité, solennelle sans emphase, savante sans recherche. L'exécution a beaucoup de largeur et de fermeté; la lumière, habilement ménagée, se concentre sur la figure principale, celle de la reine, et les blancs mats des draps et de l'oreiller sont nuancés dans une gamme très-harmonieuse. Il serait à désirer seulement que les étoffes en général eussent plus de souplesse.

L'œuvre la plus importante de l'exposition espagnole, après l'*Isabelle* de M. Rosalès, est le *Débarquement des puritains dans l'Amérique du Nord*, de M. Antonio Gisbert, élève de l'Académie des beaux-arts de Madrid. Il y a quelque chose d'imposant dans le spectacle de ces hommes et de ces femmes au costume sévère, dont la première pensée, en mettant le pied sur la terre étrangère, est de remercier Dieu de les avoir conduits au port. Le pasteur, debout au milieu de ses compagnons d'exil agenouillés, lève les mains vers le ciel et prie avec une onction touchante. Ce tableau, d'une coloration un peu sombre, a déjà eu les honneurs du salon carré à l'Exposition de 1865 et a valu une médaille à son auteur.— Nous connaissions aussi l'*Entrevue de François Ier et de sa fiancée Eléonore d'Autriche, à Yllescas*, qui a figuré au Salon de 1866 : les personnages, de grandeur naturelle, ont de riches costumes et d'élégantes tournures; mais le pinceau de M. Gisbert s'est quelque peu amolli dans cette brillante peinture que l'on pourrait croire exécutée sous l'influence de M. Dubufe. Je la juge, du reste, d'après mes souvenirs de l'an dernier, car elle n'a pas frapppé mes regards au Champ de Mars. En revanche, j'ai découvert avec un vif plaisir deux petites toiles de M. Gisbert, dont le catalogue ne fait pas mention : un *Joueur de flûte* et un *Joueur de mandoline*; ces deux figures, peintes avec une remarquable fermeté, sont d'un dessin très-fin et très-élégant.

Ce ne sont pas les grandes toiles qui manquent à l'exposition espagnole : mais, si j'excepte les *Deux Chefs*, de M. Casaldo del Alisal, où quelques parties bien peintes rachètent le peu d'intérêt du sujet, je ne vois que *machines* triviales, prétentieuses, aussi faibles de conception que de facture.

Un tableau qui attire tout de suite les regards, non par les di-

mensions du cadre, mais par la couleur rouge qui est sa *dominante*, c'est le *Sermon à la chapelle Sixtine,* de M. Vicente Palmaroli, de Madrid. Cet artiste a fait les efforts les plus louables pour nuancer les tons écarlates des vêtements des cardinaux et pour distribuer la lumière dans la vaste chapelle. Il y a de l'air, de l'espace et une harmonie suffisante dans ce tableau ; d'ailleurs, à voir l'attitude d'énergumène du dominicain qui prêche, les mines maussades, ennuyées, des auditeurs, je ne doute pas que M. Palmaroli n'ait étudié son sujet sur le vif. Le malheur est que Ingres a fait sur un motif analogue deux chefs-d'œuvre que nous admirions récemment encore à l'exposition posthume des ouvrages de l'illustre maître. La comparaison est écrasante pour M. Palmaroli.

Plusieurs artistes espagnols travaillent à Rome. De ce nombre est M. Lorenzo Vallès, qui nous a envoyé une scène mouvementée et pittoresque : l'*Exposition du corps de Béatrix Cenci.* Les figures de ce tableau attestent que l'auteur a plus étudié d'après nature que d'après l'antique et d'après Raphaël ; nous ne l'en blâmerons pas ; la nature est assurément le modèle par excellence... mais encore faut-il savoir l'interpréter. Les Italiens de M. Vallès ne sont pas plus *vrais* que ceux de Léopold Robert et ils ont infiniment moins de style. — C'est aussi à Rome qu'ont été peints deux tableaux de M. Hiraldez Acosta représentant *Daphnis et Chloé*, et une *Jeune chevrière*, figures d'enfants demi-nus, bien modelées et d'une couleur assez vigoureuse.

M. Ruiperez et M. Ignazio de Leon y Escosura ont fait leur éducation artistique à Paris et ont pris part aux dernières Expositions. Le premier est élève de M. Meissonier, le second de M. Gérome. Ils font bonne figure, l'un et l'autre, dans la petite armée des peintres précieux et coquets qui se sont cantonnés dans les boudoirs et les cabarets élégants du XVIIe et du XVIIIe siècle et qui les peignent avec la pointe d'une aiguille. Les tableaux de M. Escosura, — un *Peintre faisant le portrait d'une jolie femme* et un *Intérieur de cabaret*, — nous offrent des costumes minutieusement étudiés, des types expressifs et des détails de la plus grande finesse : seulement, il n'y a pas assez d'air autour des figures. — Le *Guitariste*, de M. Ruiperez, est bien dessiné et peint avec largeur dans des proportions très-réduites ; il m'intéresse moins cependant qu'un autre ouvrage du même artiste, représentant l'*Épuration d'une bibliothèque.* Un père jésuite, les lunettes sur le nez, examine gravement les livres que lui apporte une jeune et jolie femme ; celle-ci, pour être plus agile, a relevé le bas de sa jupe, au risque de

montrer ses mollets, — ce dont le révérend s'effaroucherait moins, je pense, que de la vue d'un mauvais livre. De son côté, le mari de la dame retire d'autres bouquins de la bibliothèque, tandis qu'une servante jette par la fenêtre ceux qui ont été jugés dignes du feu : l'auto-da-fé flambe sans doute ou flambera tout à l'heure dans la rue(1). Je regrette de n'avoir pas rencontré, à côté de cette piquante peinture, les charmantes scènes de mœurs espagnoles que M. Bernardo Ferrandiz, élève de M. Martinez et de M. Duret, a exposées aux derniers Salons, par exemple : le *Tribunal des eaux à Valence*, du Salon de 1864, la *Conciliation devant les autorités de village*, de 1865, la *Visite à la nourrice*, de 1866. Les bons peintres sont assez rares en Espagne pour que nous blâmions M. Ferrandiz d'avoir fait défection au moment d'une lutte internationale. Parmi ceux de ses compatriotes qui ont affronté ce concours, je ne vois plus guère à citer que M. Federico de Madrazo pour son portrait de S. M. la reine Isabelle, — genre Winterhalter ; — M. Gessa pour ses natures mortes (fruits, poissons, crustacés) d'un ton très-fin et très-juste; M. Benavent pour une *Étude de fruits* et une *Nature morte*, et M. Valdivieso pour un tableau de genre bien éclairé et d'un sentiment délicat, la *Première communion*.

Le catalogue officiel, si laconique et si inexact en ce qui concerne l'Espagne et la plupart des autres pays, prodigue les renseignements à l'égard des exposants du Portugal. Il est vrai que les artistes de cette contrée n'ont guère à nous offrir que leurs titres !... Que dirai-je des cinq ou six grandes toiles de M. Mariano-Henriquès da Silva, professeur de l'Académie royale des beaux-arts de Lisbonne, peintre de S. M. le roi Dom Louis Ier, directeur de la galerie royale, chevalier de San-Iago ? Il n'est pas un visiteur de l'Exposition qui n'ait eu les yeux tirés par l'une de ces toiles : *Herminius rassemblant autour de lui les défenseurs de la Lusitanie ;* impossible de rêver des tons plus violents, des attitudes plus mélodramatiques. M. le vicomte de Menezes, — dont les titres n'occupent pas moins de six lignes dans la publication de M. Dentu, — a peint un *Salvator Rosa prisonnier chez des brigands calabrais*, qui soutient vaillamment le terrible voisinage de l'*Herminius*. Le *Camoëns naufragé*, de M. Francisco-José Rezende, professeur de l'Académie des beaux-arts de Porto, doit combler d'aise

(1) La seconde édition du catalogue intitule ce tableau : *Le triage des livres de don Quichotte.*

M. Yvon, dont ce professeur se déclare humblement l'élève. Mais toutes ces merveillles sont dépassées par le *Portrait équestre de S. A. Dom Auguste*, qu'a exhibé M. Antonio-Manoel da Fonseca, correspondant de l'Institut de France, etc. Nous croyions perdue la race des petits cavaliers de plomb avec lesquels nous avons joué dans notre enfance : M. de Fonseca l'a retrouvée... — C'est triste à dire : les seules peintures tolérables de la section portugaise sont les portraits de M. Lupi, professeur de l'Académie de Lisbonne.

Dans cette même section, la vue se repose avec plaisir sur un petit tableau, d'un dessin médiocre, mais d'un coloris harmonieux, qui représente *Antigone retrouvant le cadavre de Polynice;* cet ouvrage a été exécuté par un artiste grec, M. N. Litras. C'est le seul envoi que nous ait fait Athènes... et cette exception confirme ce que nous savions déjà, que l'art est mort depuis longtemps dans le pays qui a vu naître Phidias.

VIII.

SUISSE.

L'école suisse n'est guère composée que de peintres de paysages. On s'expliquerait difficilement qu'il en fût autrement dans un pays où la nature est si imposante, si poétique, si éminemment *pittoresque*. Le désir de fournir aux touristes étrangers le moyen de conserver l'image des splendeurs qu'ils sont venus admirer, suffirait, ce semble, pour encourager les peintres des vingt-quatre cantons à reproduire sur la toile les hautes montagnes hérissées de sapins noirs et couronnées de neiges éternelles, les vallées profondes où les torrents mugissent, les cascades écumantes, les chalets perchés au bord des abîmes, les troupeaux bondissants dans les vertes prairies. Mais il faut bien le reconnaître, ce merveilleux panorama est presque impossible à peindre. La photographie, qui peut embrasser un champ immense dans un cadre étroit, donne seule une idée exacte de la configuration de ces sites grandioses; malheureusement elle ne rend ni la couleur, ni le mouvement, ni la vie. D'ailleurs, une vue panoramique n'est pas plus un paysage, dans le sens artistique du mot, que le *Mahâbhârâta*, qui compte 250,000 vers, n'est un poème. Les œuvres d'art, comme les œuvres littéraires, n'admettent qu'un petit nombre d'éléments, car elles ont pour conditions essentielles la simplicité, l'unité. Qu'a-t-il fallu aux grands paysagistes, à Ruysdael, à Hobbema, à Cuyp, à Constable, à Th. Rousseau, à Corot, à Daubigny, pour peindre leurs plus beaux ouvrages? Un bouquet d'arbres, une mare, un champ de blé, une lisière de bois, un moulin ou une chaumière au bord d'une pièce d'eau, le site le plus humble et en apparence le plus vulgaire.

Parmi les artistes qui se sont essayés à la peinture des paysages alpestres, je ne vois guère que Calame qui n'ait pas été accablé par l'immensité du sujet; encore devons-nous ajouter que ses meilleurs tableaux sont ceux qui offrent une vue relativement restreinte, un coin du panorama. Peintre très-médiocre, mais dessinateur excellent, il a reproduit la nature avec fidélité, tout en choisissant si bien ses motifs qu'on pourrait croire ses paysages *composés*. M. Diday, son maître, et celui de beaucoup d'autres peintres suis-

ses, nous a envoyé une *Vue de la cascade de Giesbach* : œuvre savamment dessinée, si l'on veut, mais d'une froideur d'exécution qui rend toute illusion impossible. Il y a plus d'énergie et d'âpreté dans la *Chute du Reichenbach*, de M. Jean Jacottet, d'Echallens (Vaud). Mais il ne fait pas bon se rappeler les cascades de Ruysdael et d'Everdingen, qui bondissent et écument au milieu des rochers sombres et dont on croit entendre le mugissement infernal, semblable au roulement du tonnerre ! — M. Diday dont les tableaux ont eu beaucoup de succès, il y a une trentaine d'années, est à la tête du groupe d'artistes qui s'est réservé la spécialité des petits chalets, des petits sapins, des petits rochers, des petits moutons, des petites vaches, et de tout un monde en miniature qui pourrait se démonter pièce à pièce, et qui tiendrait dans une boîte en bois blanc, comme on en donne aux enfants le 1er janvier. Si j'en juge par sa *Vallée de Gruyère*, M. Albert Lugardon est passé maître en ce genre de fabrication qui n'est pas sans charmes pour le gros public.

M. Karl Girardet se laisse aller trop souvent à cette manière minutieuse et débile qui rapetisse la nature ; mais il réussit presque à le faire oublier par les agréments d'une touche spirituelle et d'un coloris vif et gai. C'est ainsi qu'il a fait preuve de beaucoup d'adresse et de facilité dans son *Soleil levant sur la Toccia*. Je préfère toutefois la *Vue prise en Valais*, où je remarque un effet du matin doux et vaporeux, dans le sentiment de nos bons paysagistes français.

M. Baudit s'est formé sous la direction de M. Diday; mais, après avoir suivi quelque temps les errements de son maître, il a eu le bon esprit de venir étudier en France. Sa manière s'y est complètement transformée : de maigre, froide et bourgeoise qu'elle était, elle est devenue large, vigoureuse, poétique. Je regrette de ne pas voir au Champ-de-Mars son tableau du Salon de 1859, le *Viatique en Bretagne*, qui a obtenu un succès si légitime. L'*Approche du soir* est, sans contredit, une œuvre d'un caractère austère, d'une facture énergique, mais elle ne suffit pas pour marquer à l'Exposition universelle la place élevée que M. Baudit occupe dans l'école suisse.

Plus soucieux de sa réputation, M. Castan nous a envoyé cinq tableaux qui témoignent de la souplesse, de la variété de son talent. Comme M. Baudit, M. Castan s'est affilié à notre école ; il procède à la fois de M. Corot et de M. Daubigny : il a du premier la touche moelleuse et légère ; du second, la couleur abondante et

vigoureuse ; à tous deux il a emprunté cette façon de peindre, large, rapide, qui tient un peu trop de l'esquisse, mais qui rend à merveille certains effets. Il possède d'ailleurs un sentiment bien original et qui suffirait pour le distinguer de ses modèles, s'il était possible un instant de confondre l'élève avec les maîtres : parmi ses cinq tableaux j'ai particulièrement remarqué l'*Intérieur de forêt en automne*, peint dans des tons roux d'une grande richesse, et le *Chemin de l'école*, morceau d'une exquise fraîcheur. Veut-on connaître le sujet de cette dernière toile ? Une jeune paysanne et son petit frère qu'elle tient par la main, s'avancent vers nous, par un sentier que borde une haie touffue. Il vient de tomber une ondée ; le soleil perce les nuages, donne à la verdure des tons d'émeraude et fait étinceler comme des diamants les gouttelettes de pluie suspendues à la pointe des herbes et aux feuilles de la haie. Ah ! le joli sentier ! et comme il doit être agréable d'y faire l'école buissonnière !

M. Henri Berthoud, élève d'Ary Scheffer et de M. Corot, est un coloriste des plus hardis, des plus véhéments ; ses paysages n'ont pas d'analogie avec ceux de notre école et semblent avoir été exécutés en haine des peintures proprettes, correctes, nettes et sèches de MM. Diday et consors. L'*Effet d'hiver sur les bords de l'Aar* est aussi étrange pour la composition que pour la couleur ; c'est un tableau à quatre étages : au premier, un lac ; au second, une bande de terre couverte d'arbres et de ruines ; au troisième, des glaciers ; au quatrième, le ciel d'un bleu pâle. Les plans sont, du reste, parfaitement accusés. L'*Effet du matin* n'est pas moins bizarre ; les arbres d'un vert sombre se détachent, comme des silhouettes de fantômes, sur le ciel d'un gris lumineux. M. Henri Berthoud, qui a trop de verve pour s'en tenir à la peinture de paysage, nous a encore envoyé une *Scène de chasse* et le portrait en pied d'une dame âgée. Ce portrait est d'une couleur aussi vigoureuse, d'un caractère aussi original que les paysages.

M. Léon Berthoud exagère les qualités et les défauts de son homonyme : l'immense tableau dans lequel il a représenté la *From Alp au bord du lac des Quatre-Cantons*, donnerait plutôt l'idée d'un feu d'artifice que d'un paysage alpestre. Il y a des effets de soleil couchant qu'il faut éviter de reproduire en peinture, car

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Cette observation ne s'adresse pas à M. Léon Berthoud seulement,

mais à plusieurs autres peintres suisses, notamment à M. Potter qui, dans un paysage marécageux intitulé : le *Soir*, a prodigué les tons les plus chatoyants. — La couleur de M. Loppé est beaucoup plus belle, et à moins de frais : on ne peut souhaiter plus de franchise, plus de solidité et plus d'éclat que cet artiste n'en a montré dans la *Traversée de la veine noire sur la mer de glace* et dans une *Ruelle à Villefranche.* Sans être aussi vigoureux, MM. Lemaître, Furet, Robert Zund, Veillon, François Bocion, H. Steffan, Louis Jacottet, se recommandent par une étude consciencieuse de la lumière et un sentiment assez juste de la réalité.

M. Bodmer a droit à une mention spéciale. Depuis longtemps déjà il habite au milieu de nous et prend part à nos expositions périodiques. Ses débuts remontent au Salon de 1836 ; il y exposa des aquarelles représentant des *Vues de forêts vierges*, qu'il rapportait d'Amérique où il avait accompagné, comme dessinateur, le prince Maximilien de Wied. Il se livra ensuite à de sérieuses études d'après nature, aux environs de Paris, et fut un des fondateurs de la colonie artistique de Barbison. Un *Intérieur de forêt pendant l'hiver* attira sur lui l'attention, au Salon de 1850, et lui valut une médaille. Il n'a pas cessé depuis de représenter des dessous de bois et des effets de neige, à la grande satisfaction des amateurs qui recherchent également ses tableaux à l'huile, ses aquarelles, ses lithographies et ses eaux-fortes. Les deux toiles qu'il a envoyées au Champ de Mars nous étaient déjà connues : l'*Abri* a figuré au Salon de 1861 et la *Bande de sangliers sous la haute futaie*, à celui de 1866. Le sujet du premier de ces ouvrages est peu intéressant : pour éviter la neige qui tombe, des poules se sont abritées sous une espèce de hutte formée de pieux et de perches en faisceau ; l'effet n'est pas des plus exacts, mais la couleur est charmante. L'autre tableau a plus d'importance : les grands arbres, aux branches dénudées et verdies par la mousse, sont largement accusés, dans des tons très-justes et très-vigoureux. Les sangliers sont bien dessinés et bien groupés, mais pourquoi sont-ils tous couleur de terre cuite ?

Sous le titre de *Première neige dans la montagne,* M. Ch. Humbert nous montre une bergère et son troupeau surpris par une tourmente de neige ; l'effet est assez bien rendu et la composition pourrait me satisfaire si les bêtes n'avaient pas un air si spirituel.

M. Rodolphe Koller, lui, se préoccupe peu de la question de savoir si les animaux ont une âme, mais il apporte un soin excessif à mettre en relief les moindres détails de leurs formes extérieures,

La vache, les veaux et les moutons de son *Pâturage en automne dans les Alpes bernoises* sont peints de grandeur naturelle, avec une extrême minutie; le trompe-l'œil est poussé aussi loin que dans les portraits humains d'Ignace Denner. M. Koller semble avoir été tourmenté de l'ambition de faire un pendant au fameux *Taureau* de Paul Potter, du musée de la Haye, mais les vrais connaisseurs lui diront que ce taureau, si admiré de la foule, est loin de valoir les petits tableaux du célèbre maître hollandais. M. Koller a peint lui-même des animaux de proportion réduite qui n'ont d'autre défaut que d'être trop solides pour le paysage où ils se meuvent.

La recherche de l'harmonie est la qualité dominante de M. Albert de Meuron, témoins ses *Bergamasques gardant leurs moutons au pied de la Bernina*, vaste panorama doré par les rayons du soleil couchant. La distribution de la lumière est plus originale, l'effet plus neuf et plus piquant dans un tableau du même artiste représentant un *Pâturage dans les Alpes*.

Les sujets religieux, historiques et mythologiques n'ont pas, dans l'école suisse, d'interprètes bien remarquables. Toutefois, M. Böcklin, de Bâle, élève de l'école de Munich, mérite d'être cité pour son tableau de *Daphnis et Amaryllis* ; la couleur en est belle, le berger a du style, mais la bergère, assise au fond d'une grotte, ressemble à une lorette.

Deux peintres de genre, MM. Vauthier et Anker, attirent notre attention. Ce sont d'ailleurs d'anciennes connaissances pour nous. M. Vauthier, nous a envoyé deux tableaux, le *Courtier wurtembergeois*, qui a commencé sa réputation au Salon de 1865, et la *Traversée du lac de Brienz*. Cette dernière composition est des plus touchantes. Une barque conduite par un batelier et sa femme emporte au cimetière un cercueil d'enfant sur lequel est déposé une couronne de fleurs et qu'entoure une famille désolée, — le père, la mère et une fillette de sept à huit ans. Le chagrin de ces braves gens est exprimé avec des nuances de la plus grande finesse : naïf et expansif chez la petite fille, grave et contenu chez l'homme, il paraît plus violent chez la mère, sans se traduire pourtant par des contorsions ou des grimaces; la pauvre femme ne pleure même pas, elle n'en a plus la force ; mais sa tête penchée, ses regards fixés obstinément sur la bière qui lui cache pour toujours son enfant, tout, dans son attitude et sa physionomie trahit l'accablement de son âme. M. Vauthier fait honneur à l'école de Dusseldorf où il s'est formé.

M. Anker, que le livret dit élève de M. Gleyre, a un talent particulier pour peindre les enfants. Nous aurions revu avec plaisir quelques-unes des gracieuses petites scènes qu'il a exposées aux derniers Salons, le *Baptême* et l'*Enterrement*, de 1864, les *Baigneuses*, de 1865, la *Leçon d'écriture*, de 1866. Il a préféré nous envoyer un tableau, le *Nouveau-né*, — dont les figures sont grandes comme nature ; heureusement ce sont des enfants, ce qui réduit le cadre à des proportions raisonnables. Ils sont quatre, deux garçons et deux filles, groupés autour d'un berceau d'osier où dort un poupon frais et rose ; chacun d'eux témoigne le degré d'intérêt qu'il prend, suivant son âge, à l'apparition du nouveau-né. L'aîné des garçons, qui peut avoir une dizaine d'années, se montre presque sérieux, comme s'il comprenait déjà le rôle de protecteur qu'il aura à exercer à l'égard de ce jeune frère. Les deux petites filles se penchent curieusement et contemplent avec une joie naïve le joli bébé qui a cette supériorité sur leur poupée, qu'il crie et pleure *pour de bon*. Le quatrième, enfin, se hausse tant qu'il peut sur la pointe des pieds pour voir ce petit frère qu'on vient de trouver sous un chou. Il y a beaucoup d'ingénuité et de naturel dans ces types enfantins ; l'exécution, un peu trop minutieuse dans certains détails, a plus de solidité que de distinction. M. Anker fera bien je crois, de s'en tenir aux tableaux de petite dimension.

IX

ANGLETERRE — ÉTATS-UNIS

Quelques-uns des peintres anglais qui avaient obtenu le plus de succès à l'Exposition de 1855 n'ont pas jugé à propos de soumettre de nouveaux ouvrages à l'appréciation du public français. Nous le regrettons vivement, comme nous regretterions de voir les peintres de notre pays faire défaut aux expositions étrangères, car rien ne nous semble plus propre à entretenir l'émulation des artistes que ces confrontations périodiques et solennelles de leurs œuvres.

Malgré les défections que nous venons de signaler, l'exposition britannique offre un vif intérêt. Parmi les artistes que nous avons été heureux d'y retrouver, nous citerons en première ligne M. Millais.

M. Millais est l'individualité la plus saillante de l'école anglaise, individualité quelque peu excentrique, disons-le tout de suite, mais très-attrayante, très artiste jusque dans ses bizarreries. M. Prudhomme, qui s'extasie devant les grandes tartines militaires de M. Yvon, et qui n'a pas assez d'éloges pour les effets de lumière de M. Van Schendel, — M. Prudhomme n'entend rien sans doute à la peinture de M. Millais.— Et vraiment, me dira-t-il, ne faudrait-il pas être dépourvu de sens commun pour admirer cette chose étrange, informe, monstrueuse, que l'artiste intitule, on ne sait pourquoi, la *Veille de Sainte-Agnès* et que les visiteurs de l'Exposition ont baptisée de ce nom significatif : la *Femme verte ?* Une femme verte !...— Oui-da ! Verte comme une rainette, verte des pieds à la tête !... Elle est debout, le visage de profil et tourné vers la gauche où se dessinent vaguement les rideaux d'un lit ; elle a laissé tomber sa dernière jupe et délace son corset, les

yeux fixés vers l'alcôve ténébreuse... Sa chevelure dénouée flotte sur ses épaules. — A quoi peut donc bien penser une femme aussi peu vêtue ? — Que vous importe ? La curiosité est un vilain défaut. — Mais enfin, pourquoi cette femme est-elle verte ?— Rien de plus simple : il fait nuit ; les pâles clartés de la lune arrivent à travers un vitrail ayant cette terrible couleur verte, et naturellement tout verdoie dans la chambre à coucher, les tentures les meubles et la femme. C'est bizarre , c'est baroque, c'est archi-fantastique ; quelque chose comme une apparition de Macbeth ou comme un rêve d'Edgar Poë. N'importe ! cette femme verte est bien amusante, et je gage que son propriétaire, M. Charles Lucas, en est amoureux.

Satan semant l'ivraie n'est guère moins étrange : un vieillard à la barbe grisonnante, vêtu d'une houppelande rouge et la tête enveloppée d'un foulard de la même couleur, les pieds nus , les manches retroussées, soutient de la main gauche la courroie d'une sacoche suspendue à son cou et gonflée d'ivraie ; de la main droite, il sème la mauvaise graine sur la terre maudite, qu'éclaire un crépuscule blafard. Il vient droit à nous, mais il retourne la tête vers l'horizon, comme pour mesurer l'espace qu'il a déjà parcouru et pour voir germer derrière lui les mauvaises passions : son rire sinistre, son regard étincelant nous disent assez qu'il est content de son œuvre. Un loup le suit, la gueule ouverte, les yeux flamboyants, et deux serpents s'avancent en rampant au devant de lui. Une lueur jaunâtre sillonne le ciel gris et forme comme une auréole autour de la tête du terrible semeur. Ce tableau, bien différent sous le rapport de l'exécution de ceux que M. Millais avait exposés en 1855 , se distingue par une largeur de touche et une vigueur de coloris peu communes ; peut-être trouvera-t-on que la figure de Satan ne se détache pas du fond assez puissamment, mais ce fond tout entier est d'un ton superbe.

Les *Romains quittant la Grande-Bretagne* sont conçus et exécutés dans un tout autre sentiment. Une jeune Bretonne reçoit les adieux d'un soldat romain , son amant ; assise au sommet d'une falaise, vêtue d'une jupe rouge et d'une peau de chat sauvage, les pieds et les bras nus, les cheveux épars, elle presse contre son sein la tête du légionnaire, qui s'est agenouillé devant elle et qui l'enlace dans ses bras. Celui-ci semble oublier dans cette étreinte amoureuse que ses compagnons vont s'éloigner. Elle, pensive, désespérée, farouche, regarde au loin, sur la mer bleue, les galères qui ont déjà quitté le rivage et qui voguent vers un pays où elle ne pourra suivre

ses amours. Au pied de la falaise, à gauche, des troupes s'embarquent. Les rochers grisâtres qui forment le fond du tableau viennent trop en avant. Outre ce défaut de perspective, on peut critiquer quelques duretés de coloris dans la peinture de M. Millais; mais la composition a de l'originalité et la figure de la jeune Bretonne n'est pas sans caractère.

Comme pendant de la *Femme verte*, nous avons l'*Homme bleu*, de M. Henry Wallis; cet homme bleu, c'est le poète Chatterton étendu sur un grabat, dans une misérable mansarde; il vient de mourir; son visage est souriant, comme celui d'un homme qui ferait un rêve délicieux; mais sa poitrine amaigrie, qu'il semble comprimer de la main gauche, atteste les longues souffrances qui ont précédé son suicide. Le bras droit, inerte et raidi par la mort, a glissé le long de la couche funèbre, près de laquelle est ouverte une malle remplie de manuscrits, inutiles chefs-d'œuvre qui n'ont pu sauver leur auteur de la faim ! Au pied du lit, sur une table, on voit une écritoire, une feuille de papier et un bougeoir vide. Le pauvre grand poète a prolongé sa dernière veille jusqu'au moment où le flambeau s'est éteint. Puis, il s'est dit qu'il fallait mourir; il a avalé le fatal poison et s'est jeté à demi-vêtu sur son grabat... Maintenant le jour commence à pénétrer dans la mansarde et vient éclairer un cadavre. — M. Wallis a cru donner plus d'harmonie et de charme à cet effet de lumière, en faisant refléter sur la plus grande partie de la toile les teintes bleu clair du vêtement de Chatterton. C'est là sans doute une exagération que nous devons blâmer, mais le tableau n'en est pas moins intéressant et vraiment poétique.

Pour la netteté, la vigueur et la justesse de l'effet lumineux, nous signalerons une peinture de M. Calderon, représentant l'*Ambassade anglaise à Paris le jour de la Saint-Barthélemy.* Les gentilshommes anglais regardent le hideux massacre à travers les carreaux d'un grand vitrail, qui laisse apercevoir au loin les tours de Notre-Dame. Tout frémissants d'horreur et de colère, ils serrent convulsivement la garde de leur épée; l'un d'eux même menace du poing les égorgeurs qui, fort heureusement pour lui, ne peuvent pas le voir. Un autre, navré de son impuissance, va et vient dans l'appartement, comme un lion emprisonné. Au premier plan, trois femmes tremblantes, éperdues, se tiennent enlacées; une quatrième, à demi-vêtue et conduite par un vieillard, vient demander asile et protection contre les assassins. La scène est pathétique, on le voit, mais ce qui fait surtout le mérite de ce

tableau, je l'ai dit, c'est son admirable lumière. Les rayons de soleil réfractés par le vitrail, se dispersent dans toutes les parties de l'appartement et teignent les visages, les meubles, les étoffes de reflets superbes. Je ne vois que Pieter de Hooch et Van der Meer de Delft, les merveilleux *lumiéristes* hollandais, de qui M. Calderon ait pu apprendre à fixer sur la toile un effet à la fois si intense et si harmonieux. — Un autre tableau du même artiste nous montre une petite princesse, d'une dizaine d'années, au milieu de sa cour. *Sa très Haute, Noble et Puissante Grâce*, — ce sont les titres que donne le catalogue à cette majesté enfantine, — s'avance sérieuse, raide, gourmée, adorable en un mot, suivie de ses dames d'honneur qui portent les coins de son immense manteau de brocart, saluée et acclamée par les courtisans qui font la haie sur son passage.

Comme pour faire suite à M. Calderon, M. Yeames a représenté la *Réception des ambassadeurs de France par la reine Elisabeth, après la Saint-Barthélemy*. Les ambassadeurs, vêtus de riches costumes de couleurs et d'étoffes variées, sont introduits dans une grande salle tendue de noir où la reine les attend, assise sur son trône, au milieu de sa cour en deuil. Il y avait certainement là le sujet d'une composition très-émouvante et très-belle. Mais en plaçant les ambassadeurs sur le devant du tableau, et en reléguant la reine et sa cour tout-à-fait à l'arrière-plan, de manière à ce que l'on ne puisse juger de l'expression des visages, M. Yeames a sacrifié le côté vraiment intéressant de la scène et il semble n'avoir eu d'autre but que de montrer son habileté à peindre de brillants costumes.

M. Edouard Armitage a étudié en France, sous la direction de Paul Delaroche; aussi est-il, de tous les peintres anglais, celui qui s'éloigne le moins de la manière française. Son *Festin d'Esther*, composition bien dessinée et bien peinte, est surtout intéressante au point de vue archéologique : types, costumes, meubles, architecture, tout y est étudié avec soin, d'après les bas-reliefs recueillis à Ninive par M. Layard et que possède le British-Museum.

M. Edouard Ward a une prédilection pour les sujets les plus dramatiques, et il y déploie une vigueur d'expression parfois un peu exagérée. La figure de Marie-Stuart dans la *Nuit du meurtre de Rizzio*, est assez réussie; mais celle du favori ne vaut absolument rien. Indépendamment de son attitude grotesque, Rizzio a le visage trop régulier et surtout beaucoup trop jeune. Les historiens nous apprennent qu'il était vieux et laid et qu'il ne plut à la

belle reine d'Ecosse que par ses talents d'artiste. — L'*Antichambre de White hall au moment de l'exécution de Charles* Ier est une œuvre importante : on n'y compte pas moins d'une trentaine de personnages, parmi lesquels le juge Jefferies, Sancroft, archevêque de Cantorbery, Compton, évêque de Londres, le poète Saint-Evremont, l'ambassadeur français Barrillon, etc. M. Ward a mis le plus grand soin à varier les attitudes, les physionomies, les costumes ; mais sa composition manque d'unité ; les divers groupes qu'elle renferme sollicitent tous à peu près également l'attention. A dire vrai, c'est une main qui joue le rôle principal, une main fine, élégante, aristocratique, une main qui, par une porte entr'ouverte, tend un verre que reçoit un page vêtu de rouge ; et cette main mystérieuse — M. Ward veut bien nous l'apprendre par un croquis et une légende tracés sur la bordure du cadre — c'est la main du duc d'York. Il n'y a que les compatriotes d'Anne Raddcliffe pour apprécier tout ce qu'un pareil détail peut offrir d'intérêt. Pour nous, il nous suffira de reconnaître que la peinture de M. Ward ne manque ni de largeur, ni de fermeté, ni même d'harmonie, malgré l'intensité de la couleur.

Les artistes anglais peignent avec une sorte d'insistance les scènes douloureuses de la révolution française. Nous n'avons pas le droit de nous en formaliser. Paul Delaroche n'a-t-il pas *illustré* avec son pinceau quelques-unes des pages les plus navrantes de l'histoire d'Angleterre ? Du reste, les tableaux dans lesquels nos amis d'outre-Manche retracent les souvenirs de la Terreur sont fort bien accueillis chez nous. C'est justement pour une toile représentant la *Famille royale au Temple* que M. Ward a été médaillé une première fois, en 1855, et je suis persuadé que notre public eût vu avec grand plaisir sa *Charlotte Corday marchant au supplice* et sa *Marie-Antoinette à la Conciergerie*, qu'il a exposées à Londres, en 1862. Pour consoler les cœurs sensibles de l'absence de ces deux toiles, M. Elmore leur offre *les Tuileries, le* 20 *juin* 1792. Il y a toujours foule devant ce tableau, et, dans cette foule, je reconnais les gens qui haussent les épaules en face de la *Sainte-Agnès* de M. Millais. A chacun son goût. On me permettra de préférer au mélodrame de M. Elmore un petit cadre du même artiste, intitulé *Au couvent*. Une jeune et jolie religieuse, debout, les mains jointes, la tête penchée, regarde mélancoliquement une croix de bois plantée au milieu d'un parterre en fleurs. C'est là, sans doute, le cimetière de la communauté. Et la jeune religieuse semble se dire qu'il doit être doux de reposer sous ces fleurs ! Qu'importe, d'ail-

leurs, à celle qui a été enterrée vivante dans un monastère, que la mort vienne avant le temps ? La mort n'est-elle pas la délivrance ? — Ce tableau, d'un sentiment délicat, d'une couleur fine et distinguée, est le pendant de la *Novice*, exposée par M. Elmore en 1855, et dont les connaisseurs ont gardé le meilleur souvenir.

La peinture idéologique, symbolique, allégorique, a peu cours dans l'école anglaise : cette école est pourtant très littéraire ; elle puise fréquemment ses inspirations dans Shakespeare, dans Walter Scott, dans Goldsmith, dans les autres poètes et romanciers nationaux ; mais ce sont les faits seulement qui la frappent, et elle les représente avec toute la conscience qu'exige l'*illustration*, sans se préoccuper le moins du monde de leur portée philosophique.

M. Orchardson a mis en peinture — j'allais dire en scène — *Christophero Sly*, un des ivrognes les plus amusants du répertoire de Shakespeare ; son tableau est la traduction littérale du passage suivant de la *Méchante femme corrigée* (The taming of the Srew) :

Sly. — For God's sake, a pot of small ale.
1. Servitor. — Wil't please your Lordship drink a cup of sack ?
2. Servitor. — Wil't please your Honour taste of these conserves ?
3. Servitor. — What raiment will your Honour wear to-day ?

Il y a plaisir à voir la figure ahurie de ce pauvre Sly qui vient de s'éveiller en demandant « pour l'amour de Dieu un pot d'ale, » et qui se trouve en face de valets goguenards dont l'un veut savoir : « S'il plaît à Sa Seigneurie de boire un verre de vin des Canaries ; » un autre : « S'il plaît à Son Honneur de goûter de ces confitures ; » un troisième : « Quel vêtement conviendra-t-il à Son Honneur de mettre aujourd'hui. » Cette scène de mystification excite l'hilarité d'un gentilhomme et de deux dames qui regardent à travers les fentes d'un paravent. — M. Orchardson a traité son sujet tel qu'il a pu le voir représenté par les acteurs du théâtre de Drury-Lane : son ivrogne est supérieurement grimé ; ses valets ont beaucoup d'esprit...... pour des valets ; et son gentilhomme et ses grandes dames appartiennent à l'aristocratie..... dramatique. Cette façon d'interpréter un auteur comique n'est peut-être pas la plus mauvaise. D'ailleurs, ce qui nous plaît surtout dans ce tableau, c'est bien moins la composition que l'exécution : la couleur légère, transparente, est relevée çà et là par des touches vives, spirituelles, mordantes. — Nous retrouvons les mêmes qualités dans le *Défi* ; un écuyer, tout de jaune habillé, présente à la pointe de

son épée un cartel à un gentilhomme debout près d'une table, en compagnie d'un personnage à mine sérieuse. Le dessin des figures est très élégant; l'écuyer surtout a une tournure des plus heureuses. M. Orchardson a débuté depuis peu, je crois; il n'a pris part ni à l'Exposition internationale de 1855, ni à celle de 1862. Je ne sais pas de qui il est l'élève; mais j'ai cru remarquer beaucoup d'analogie entre sa manière de peindre et celle de M. John Pettie, membre de l'Académie royale des aquarellistes, qui a exposé une *Sorcière arrêtée et défendue par des soldats contre une troupe de commères*. Si, comme ce tableau me l'a fait supposer, M. Pettie était le maître de M. Orchardson, il pourrait être fier des progrès de son élève.

Il y a des détails très-piquants dans la scène romanesque de *Claude Duval*, de M. Frith. Des brigands masqués et élégamment costumés arrêtent une chaise de poste. On pourrait se croire à l'Opéra-Comique. La composition offre un trop grand nombre d'épisodes, mais le peintre fait excuser ce défaut par des *traits* charmants.

La scène tirée du roman d'*Henry Esmond*, par M. Egg, n'a pas grand intérêt pour des Français; mais elle attire l'attention par l'énergie de la couleur. M. Georges Leslie a peint *Clarisse Harlowe* se promenant, le soir, au bord d'une pièce d'eau, et lisant une lettre de Lovelace. M. Poole, dont les œuvres furent remarquées en 1855, nous a envoyé, cette année, un bien joli devant de cheminée sous ce titre affriolant : la *Chanson de Philomèle au bord du Beau Lac*. M. Pickersgill rachète par la vigueur de son coloris la banalité romanesque de ses *Corsaires de la Méditerranée jouant leurs prisonnières aux dés*.

C'est dans la peinture des scènes familières, dans le *genre*, que l'école anglaise se montre le plus à son avantage. Elle a un sentiment très-vif de la réalité et traduit, avec une ingénuité charmante, la vie intérieure, le chez soi, *the home*. Les sujets gais, les situations comiques ne lui déplaisent point. Elle met volontiers en scène les petits travers sociaux, et fait des caricatures sérieuses avec une bonhomie imperturbable. En cela, elle se souvient d'Hogarth, mais le maître dont elle relève le plus — sans le suivre toutefois servilement — c'est David Wilkie. M. Nicol n'a pas craint de reprendre un sujet traité avec le plus grand succès par le célèbre artiste, le *Paiement des loyers*, et il s'est montré complètement original. Son tableau, un des plus justement admirés dans la section britannique, mérite d'être décrit. Un notaire et son clerc sont

assis à une table recouverte d'un tapis de laine verte et chargée de paperasses. Le notaire, gros, gras, grave et cravaté de blanc, comme il convient à un homme de sa profession, est occupé à tailler sa plume. Son acolyte, auquel il laisse le soin de discuter avec les débiteurs, est le type de boule-dogue à deux pieds, le plus complet qu'on puisse imaginer. Ses lèvres qui s'avancent dédaigneusement en retenant une plume d'oie, ses sourcils froncés, son nez en pied de marmite, lui composent un profil rogue et rébarbatif que rehausse encore une chevelure du plus beau rouge. Ce terrible croquemitaine lit un papier qu'une femme vient de lui remettre; il s'agit sans doute d'une demande de sursis ou d'un billet à longue échéance offert en paiement du loyer. La femme se gratte anxieusement le menton, en attendant la réponse du clerc. Son voisin, un vieux fermier, se penche vers elle et semble l'engager à perdre au plus vite toute illusion; il connaît son monde et a eu soin de se munir de bank-notes, seul papier dont la vue puisse dérider l'homme à la chevelure rousse. Un autre paysan, assis en face du notaire et de son clerc, lance à ce dernier un regard de travers et pince les lèvres d'un air menaçant, tout en fouillant sa poche pour y trouver la somme réclamée. Au fond, près d'une porte, d'autres débiteurs s'écartent respectueusement pour laisser passer un valet à mine insolente, qui apporte des registres. — Outre l'esprit de la composition, il faut louer dans ce tableau le naturel des expressions et des attitudes, mille petits détails précieusement étudiés, une exécution à la fois large et précise et une couleur solide. Sous ce titre : *Tous deux embarrassés*, M. Nicol a représenté avec non moins de finesse un maître d'école menaçant de sa verge un écolier auquel il pose une question qu'il serait fort en peine de résoudre lui-même.

Les Anglais ont un talent tout particulier pour peindre les enfants; parmi les tableaux de l'Exposition consacrés à ces babys frais et gracieux, je citerai, avec le regret de ne pouvoir en parler plus longuement : la *Fête de maman*, de M. Dobson ; le *Ramoneur* et le *Fracas*, de M. Frédéric Hardy ; la *Seule paire*, *Toute musique a ses charmes*, de M. Faed ; l'*Ecole du dimanche*, de M. Mac Inness ; le *Calcul*, de M. Morgan, etc.

M. Webster, qui a obtenu un grand succès en 1855, avec une scène enfantine, le *Jeu de ballon*, nous offre cette année, une réunion de vieilles femmes, les *Commères du village ;* elles sont occupées à prendre le thé et bavardent à qui mieux mieux. Bons types. Peinture froide.

Bravo toro! de M. Burgess, et *Partant pour la Crimée*, de M. Henri O'Neil, sont des compositions tout-à-fait originales et qui nous plairaient beaucoup sans la crudité de la couleur et le poli de l'exécution. M. Hook se montre coloriste riche et harmonieux dans ses *Gamins de la mer* et ses *Pêcheurs;* mais il dessine mal et n'a pas l'entente de la perspective. La *Gloria*, scène espagnole, par M. John Philipp, membre de l'Académie royale (1), rappelle assez bien les tableaux de M. Giraud, et l'on pourrait croire que l'*Offrande des palmes* et le *Joueur de harpe nubien*, de M. Goodal, ont été exécutés dans l'atelier de M. Landelle. Les ouvrages de l'école anglaise qui ont quelque rapport avec les nôtres, sont du reste extrêmement rares.

Un tableau essentiellement britannique est celui dans lequel M. Henri Wells a représenté des *Volontaires au tir:* figures d'assez grande dimension, groupées d'une façon fort simple, largement modelées, et qui sont évidemment des portraits. Un des tireurs, couché à plat ventre vise la cible; un autre, debout, examine son fusil; un troisième regarde dans une lunette d'approche; un quatrième, assis, prend note des coups; d'autres volontaires, groupés à droite, attendent leur tour pour tirer. Ces divers personnages se détachent sur une toile tendue entre des piquets et qui laisse voir, dans le fond, à gauche, une autre groupe de tireurs. La composition, comme on voit, est des moins compliquées: tout l'intérêt consiste dans l'exacte reproduction des types et des attitudes, dans la franchise et la fermeté de l'exécution. Il n'y a que des portraits aussi dans les grands tableaux exécutés pour les *gildes* hollandaises par Frans Hals, Ravenstein, Van der Helst, Théodore de Keyser, Ferdinand Bol, et plusieurs de ces tableaux sont des chefs-d'œuvre célèbres.

M. William Boxall a peint, avec deux couleurs seulement, du blanc et du noir, un très-beau portrait de dame âgée, celui de Mme Cardwell, femme d'un membre du parlement.

Les petits portraits de M. Grant sont touchés avec une finesse et une sûreté de main qui dénotent un praticien consommé; ils sont d'ailleurs aussi distingués de tournure que de couleur. J'aime surtout ceux du vicomte Hardinge, de ses deux fils et de son secrétaire le colonel Wood, que l'artiste a représentés, tous les quatre à cheval, au *Retour de la bataille de Ferozeshah:* le tableau

(1) M. John Philippe, né à Aberdeen en 1817, mort au mois de mars 1867, avait commencé par être peintre en bâtiments.

qui porte ce titre nous offre comme un reflet de la blonde et chaude couleur de Gros, unie à la verve spirituelle de Carle Vernet. — M. Landseer, le célèbre peintre d'animaux, a placé un joli petit chien dans le tableau où M. Grant a fait le portrait en pied de M. Higgins : je suppose malgré le silence du catalogue, que, de son côté, M. Grant a peint la jeune lady du tableau de M. Landseer, intitulé la *Jument domptée*. Cette jument elle-même est très habilement peinte, mais la composition dans son ensemble paraît prétentieuse ; ce n'est pas, au reste, sur un ouvrage aussi peu important qu'il saurait être permis de juger du mérite de l'auteur.

Les *Chevaux foulant le blé*, de M. Ansdell, me paraissent également au-dessous de la réputation que cet artiste s'est acquise, à côté de M. Landseer, comme peintre d'animaux : la scène est intéressante et bien dessinée, mais l'exécution manque de chaleur et de légèreté.

On connaît le *Champ de blé*, de Constable, véritable merveille de couleur. Le même sujet a été traité par MM. John Linnell, Vicat Cole, Redgrave : leurs tableaux ne feront certes pas oublier le chef-d'œuvre du maître, mais ils peuvent être classés parmi les meilleurs paysages de l'Exposition britannique. La *Pièce d'orge*, de M. Ch. Lewis, mérite une mention spéciale : les premiers plans, où les bleuets et les coquelicots se mêlent aux épis, sont trop minutieusement et trop durement peints, mais les lointains sont indiqués avec une finesse et une vérité de tons des plus remarquables.

Le *Torrent*, de M. Graham, roule des flots de chocolat ; mais le site est imposant et l'effet de soleil dans les nuages est bien rendu. Parmi les marines, il n'y a guère à citer qu'une *Tempête*, de M. Edward Cooke. Bien que la *Baie de Naples*, de M. Clarkson Stanfield, n'ait pas la chaleur et l'éclat des vues que M. Achenbach nous a données du même site, nous devons reconnaître que c'est une peinture claire, harmonieuse, spirituelle : elle justifie les regrets causés il y a quelques mois en Angleterre par la mort de l'auteur. M. David Roberts, dont l'école anglaise pleure aussi la perte récente, est représenté à l'Exposition par des vues architecturales bien dessinées et d'une couleur fine et moëlleuse : *Vue de l'hôpital de Greenwich* et *Vue de la Tamise à Westminster*. En l'absence de M. Georges Lance, dont on avait beaucoup remarqué, en 1855, les tableaux de nature-morte, ce sont deux sœurs, Mlles Mutrie, qui occupent en ce genre le premier rang : leurs *Fleurs* sont fraîches, humides, veloutées ; j'allais dire odorantes.

Nos voisins d'outre Manche conservent leur vieille supériorité dans la peinture à l'eau (*waters colours*), dont ils ont fait une sorte d'art national. Ils y déploient une largeur d'exécution, une vigueur de touche, une intensité et une harmonie de coloris qui font défaut trop souvent à leurs peintures à l'huile. Aussi, est-il parfois assez dificile de distinguer leurs productions dans l'un ou l'autre genre. C'est ainsi que l'on serait tenté de prendre pour des aquarelles la *Cour de la maison du patriarche cophte au Caire* et l'*Ecole turque*. de M. John Lewis, que le catalogue classe parmi les tableaux à l'huile. On sait, du reste, que c'est comme aquarelliste que M. Lewis s'est fait connaître en 1855: son *Scribe arabe au Caire* et son *Harem du bey*, obtinrent un très grand succès, que justifiaient jusqu'à un certain point la fidélité scrupuleuse et la perfection inouïe des détails. Nous retrouvons dans l'*École turque* et dans la *Cour de la maison du patriarche*, la même conscience et la même finesse d'exécution, la même netteté et la même certitude de touche.

Parmi les productions des aquarellistes anglais qui nous ont le plus frappé, nous citerons : les paysages de MM. Edmond Waren, Alfred Newton, Redgrave, Brittan Willis, Dodgson, Whymper, Mac-Kewan, Rowbotham, Walter Paton ; les vues architecturales de MM. Haghe, Bayliss, Edward Goodal, Samuel Read ; les natures-mortes de feu William Hunt ; les portraits de M. Kennett Mac-Leay ; une scène tirée d'un roman de Thackeray, par M. Frédéric Walker ; la *Chanson de la Géorgienne*, sujet emprunté à Moore, par M. Henry Warren ; *Shylock et Jessica*, peinture extrêmement vigoureuse, de M. Wehnert ; une tête de *Frédégonde*, par M. Jopling ; une curieuse étude de *Vagues au clair de lune*, de M. Arthur Severn ; une *Famille d'Arabes errants*, de M. Carl Haag ; un *Jour de fête à Connemara* (Irlande), de M. Topham, scène rustique dont l'animation est rendue avec beaucoup de verve, etc,

Ceux qui ont vu l'Exposition de 1855 n'ont pas oublié, sans doute, les admirables aquarelles de M. Cattermole, *Sir Biorn aux yeux étincelants*, *Benvenuto Cellini et les brigands*, *Hamilton de Bothwell s'apprêtant à tirer sur Murray*. Le *Page impertinent*, seul ouvrage que nous ait envoyé cette année M. Cattermole, n'a pas l'importance de ces trois compositions; mais par la largeur, la hardiesse et la netteté de la facture, il suffit pour révéler un maître du genre. M. Tidey, dont la manière se rapproche de celle de M. Cattermole pour l'aisance et la clarté, a exposé une œuvre de premier ordre : le *Christ bénissant les enfants*. Sous un portique

qui s'ouvre sur un horizon de montagnes bleuâtres, le Christ, vêtu d'une robe blanche, tient dans ses mains un petit enfant; autour de lui se pressent des mères agenouillées, des disciples et des pharisiens. La composition a de la gravité, de la noblesse; les figures de femmes et d'enfants sont gracieuses; mais ce qu'il faut louer surtout, c'est la douceur, la finesse et la limpidité de la couleur. Un autre aquarelle, d'une exécution tout à fait admirable, est la *Mort d'Arthur*, de M. Corbould : le sujet, emprunté au poète Tennyson, a pris sous le pinceau de l'artiste toute l'importance d'une scène historique; les figures, d'assez grande dimension, ont de l'expression et du relief; les oppositions d'ombre et de clair sont très-énergiquement et très-habilement accusées; la couleur, enfin, offre une chaleur, une richesse et une solidité de ton vraiment extraordinaires. Peut-être les artistes anglais ont-ils tort de se donner tant de peine pour atteindre dans l'aquarelle à des *effets* qu'ils obtiendraient aisément en peignant à l'huile. Suivant le mot de M. About, ils ressemblent à ces amants romanesques qui entrent par la cheminée quand la porte est ouverte à deux battants. Nous n'en devons pas moins rendre justice à leur habileté, à leur imperturbable assurance de main, comme aussi à la sincérité, à l'originalité de leur sentiment et à leur mépris pour les vieilles traditions.

Les États-Unis, qui n'étaient représentés à l'Exposition de 1855 que par une dizaine de peintres, en comptent quarante environ à l'Exposition actuelle. Les artistes américains n'ont pas, dans l'exécution, une originalité bien tranchée : les uns procèdent de l'école française, les autres de l'école britannique; du moins, ont-ils le bon esprit de peindre les hommes et les choses de leur pays. Un de leurs ouvrages les plus importants par le choix du sujet et la grandeur du cadre, c'est la *Cour républicaine du temps de Washington*, de M. Huntington : les nombreux personnages groupés dans cette composition sont sans doute reproduits fidèlement d'après des portraits exécutés sur nature au siècle dernier, ce qui peut être de quelque intérêt historique; mais la distribution de la scène est banale et la facture pleine de mollesse. Ce n'est guère que dans la peinture de portrait et dans le paysage que les artistes de États-Unis font preuve de quelque talent. Parmi les portraits, nous avons remarqué celui d'Abraham Lincoln, par M. Hunt, élève de M. Couture, et celui du général Sherman, par M. Healy. Les paysages de MM. Mac Entee et Kensett sont peints dans des

tons d'aquarelles gais et séduisants : j'aime surtout, — du premier, la *Fin d'octobre*, petite toile d'un coloris vif et harmonieux ; — du second, une *Vue du lac Georges en automne* et une marine d'une exquise finesse : la *Vue des côtes de Newport*. Les *Bords de la rivière de Tunxis* (Connecticut), de M. James Hart, le *Crépuscule sur le mont Hunter*, de M. Giffort, et le *Vieux manoir du Kentucky*, de M. Johnson, ont droit aussi à une mention honorable ; mais que dire des paysages fantasmagoriques de M. Church, la *Saison pluvieuse sous les tropiques* et la *Chute du Niagara*? de la grotesque fantaisie que M. Beard intitule la *Danse des ours*? de la *Fille blanche* qui a déjà figuré à un des Salons ouverts au Palais de l'Industrie et qui nous a révélé chez son auteur, M. Whisler, un talent passablement excentrique ?

X.

BELGIQUE — HOLLANDE.

Le dédain de la manière académique, l'horreur des poncifs, la spontanéité, la franchise et l'originalité qui font de l'école anglaise une école si intéressante malgré ses écarts, toutes ces qualités se retrouvent chez la plupart des peintres belges et hollandais, jointes à une exécution plus agréable, à un sentiment plus intime et plus profond de la réalité. Tandis qu'aujourd'hui encore une bonne partie de notre école se débat tristement dans les liens d'une convention étroite, mesquine, ridicule, nos voisins font de vaillants efforts pour s'affranchir des traditions surannées et pour remonter aux sources de leur art national. Or, on ne saurait le méconnaître, le génie artistique de la race néerlandaise, tel qu'il est manifesté, au XV[e] siècle, dans les œuvres des Van Eyck, des Memling, des Lucas de Leyde, des Quentin Matsys, est essentiellement humain, individuel : la beauté plastique le touche moins que la beauté morale ; les mouvements du corps et l'expression de la physionomie n'ont d'intérêt pour lui qu'autant qu'ils correspondent aux mouvements de l'âme et reflètent, pour ainsi dire, l'homme intérieur. Aussi, s'inspire-t-il directement de la nature et n'a-t-il aucun goût pour l'idéal antique, ressuscité et préconisé par l'art italien.

Parmi les artistes contemporains qui travaillent le plus énergiquement à ramener l'école belge dans sa voie primordiale, il faut citer en première ligne M. Henry Leys, d'Anvers. M. Leys a fait une étude approfondie des maîtres flamands du XV[e] siècle et il est parvenu à s'assimiler leurs qualités distinctives. Il possède la même sincérité de sentiment, la même naïveté de conception, la même vérité dans le caractère des têtes, la même exactitude un peu minutieuse dans le détail, et aussi la même clarté et la même vigueur d'exécution. Il reproduit jusqu'aux types, aux costumes et aux accessoires qu'on rencontre dans leurs tableaux. Et pourtant, ce n'est pas un copiste vulgaire ; ce n'est pas même un imitateur.

Il peint dans l'esprit de ses modèles, mais il ne les suit pas en aveugle : il s'est pénétré de leur sentiment et il voit la nature exactement comme ils la voyaient. Aussi, a-t-on pu dire de lui avec raison : « M. Leys n'est pas un moderne qui imite les anciens, mais un ancien égaré parmi les modernes. Les hommes qu'il peint sont ses contemporains; il les a dessinés d'après nature, vers l'an 1500 de Notre Seigneur Jésus-Christ. » (About). — Ses compositions qui représentent, d'ordinaire, des épisodes empruntés aux anciennes luttes politiques et religieuses de la Flandre, nous transportent en plein XVI[e] siècle, au milieu de gens qui vivent, qui pensent et se meuvent.

Un de nos maîtres dans la critique d'art, notre ami W. Bürger, écrivait dernièrement dans l'*Indépendance belge*, que l'unique ambition de M. Leys était de traduire le caractère d'une scène déterminée. — Sans doute, les sujets choisis par l'artiste sont rendus avec toute l'exactitude, toute la sincérité que l'on est en droit d'exiger d'un historien consciencieux; mais, à mon avis, l'intéret du fait particulier s'efface devant l'intérêt bien autrement puissant qu'excite en nous l'interprétation de toute une époque, Nous croyons donc qu'au lieu de songer simplement à peindre telle ou telle action, plus ou moins obscure, telle ou telle anecdote. M. Leys se propose de retracer l'histoire d'une civilisation éteinte, de reconstituer à nos yeux cette civilisation, non-seulement dans ses œuvres matérielles, mais encore, mais surtout dans son expression morale. Cette sorte de généralisation, vivante et pittoresque, n'a rien de commun assurément avec le système des soi-disant idéalistes qui prennent prétexte du premier fait venu, historique ou fabuleux, pour donner un corps à une abstraction philosophique.

C'est précisément parce que M. Leys a horreur de ce qui est abstrait et conventionnel, qu'il compose ses tableaux et qu'il les exécute en dehors de toutes les recettes classiques. Sa mise en scène est généralement d'une simplicité, je dirais presque d'une bonhomie extrême. Ses personnages sont groupés de la façon la plus naturelle, la plus claire. On leur a reproché de ne pas toujours être animés d'un souffle franc et de pécher par une sorte de raideur gothique. Sans contester ce que cette accusation peut avoir de fondé, je ferai simplement remarquer que la plupart des sujets traités par l'artiste n'exigent pas une action bien vive. D'ailleurs, si les corps gardent une placidité un peu morne, la vie resplendit dans les têtes avec une puissance de concentration vraiment extra-

ordinaire. Chaque visage a un caractère profondément individuel, qui révèle à la fois les sentiments passagers, les mœurs et la condition même de la personne. Quelques types semblent d'une laideur exagérée; mais ce n'est pas la faute du peintre, si la vieille race flamande avait plus de force que de beauté. Consultez les portraits du temps, et vous reconnaîtrez que M. Leys n'a point *chargé* ses modèles. En tout cas, cette laideur, — si laideur il y a, — n'a rien de trivial, ni de grotesque. Pour prouver, du reste, qu'il a le sentiment du beau, le peintre nous offre, dans quelques-uns de ses tableaux, des figures de femmes d'une grâce exquise.

Nous avons dit que, sous le rapport de l'exécution, M. Leys avait la clarté et la vigueur des anciens maîtres. Sa touche, ferme et nourrie, modèle les objets avec une précision et une solidité extrêmes; sa couleur est riche, transparente, d'une vérité et d'une harmonie merveilleuses. Si parfois ses figures ne sont pas suffisamment enveloppées d'air, si ses derniers plans ne fuient pas assez, c'est qu'à l'inverse des peintres médiocres qui abusent des teintes neutres et des tons brisés pour obtenir plus facilement la perspective aérienne, il n'accuse la différence des plans que par la justesse du ton local et la finesse des nuances : méthode hardie, entièrement conforme à la nature, mais qui, pour donner des résultats satisfaisants, ne souffre pas la moindre défaillance chez celui qui l'emploie. Au reste, pour l'habileté de la main, pour la finesse du modelé, pour la largeur du dessin et la science des effets, M. Leys est passé maître. Ces diverses qualités qui fondèrent sa réputation à l'Exposition universelle de 1855 et que le jury international récompensa par une grande médaille d'honneur, se sont affirmées avec plus d'éclat au concours solennel de 1867 (1), où ses œuvres, au nombre de onze, couvrent presque entièrement le lambris principal de l'une des deux travées du pavillon réservé à la Belgique.

Parmi ces onze ouvrages figurent deux portraits et deux grandes compositions, reproduits en fresques dans la salle de l'Hôtel-de-Ville d'Anvers, où M. Leys a été chargé de retracer quelques-uns des évènements les plus considérables de l'histoire flamande. Les portraits sont ceux d'Antoine de Brabant et de Philippe le Beau : deux figures de *donataires*, détachées d'un triptyque de Memling ou de Rogier van der Weyden. L'une des grandes toiles représente *Le bourgmestre Lancelot van Ursel haranguant la garde bourgeoise*

(1) M. Leys a obtenu à cette Exposition un des quatre grands prix décernés aux peintres étrangers.

pour la défense de la ville, en 1542. C'est ici surtout que la disposition des personnages est à la fois très-simple et très-originale. La scène se passe sur une des places publiques d'Anvers. A gauche se tient le bourgmestre, en manteau noir fourré de martre, ayant derrière lui deux vieux échevins, graves et recueillis; à droite sont rangés les miliciens, armés de piques et ayant à leur tête plusieurs officiers richement costumés, qui tiennent à la main leurs épées nues. Des gens du peuple se pressent à l'extrémité de la place, et les fenêtres des maisons sont garnies de curieux. La perspective de ce tableau nous a paru un peu défectueuse; mais l'architecture et les costumes sont superbes d'exécution.

L'autre grand tableau nous montre *L'archiduc Charles* (plus tard Charles-Quint), *prêtant serment entre les mains du bourgmestre et des échevins d'Anvers, en* 1515. Le jeune prince, en pourpoint et haut de chausses de soie blanche, avec manteau de la même étoffe doublé de rose, est debout sur une sorte d'estrade; il étend la main sur l'Évangile et prête serment, en présence de Marguerite d'Autriche, sa tante, de Marguerite d'York, sœur d'Édouard IV, et de divers autres personnages de la cour, placés à gauche derrière lui. A droite, se tiennent les magistrats d'Anvers qui écoutent le prince avec une gravité mêlée de respect. Du même côté, sur les degrés de l'estrade, on voit l'évêque d'Anvers entouré de son clergé, et plus bas, assis sur la première marche, des hérauts d'armes, vêtus de pourpoints bruns à crevés blancs et qui portent des écussons armoriés. Un de ces hérauts, vu en entier, est d'une tournure magnifique; les autres sont hardiment coupés par le cadre. Tout ce tableau est d'une couleur savante, énergique.

L'*Installation de l'ordre de la Toison d'or* (appartenant au roi des Belges) n'a guère moins d'importance que les deux compositions que nous venons de décrire. Dans l'intérieur d'une cathédrale gothique, qu'éclairent de larges fenêtres, garnies de vitraux peints, Philippe II, vêtu de rouge des pieds à la tête, tient d'une main l'insigne de la Toison d'or, suspendu à son cou, et étend l'autre main sur une châsse, de riche orfévrerie, près de laquelle est debout un vieil évêque, en mître verte, assisté de six diacres. D'autres princes et seigneurs, vêtus de rouge, comme le duc, descendent d'une tribune qui occupe le fond de l'église et se rendent processionnellement vers la châsse. Une douzaine de prêtres, en surplis blancs et toques noires, sont assis, sur la gauche, au bas de la tribune. M. Leys a tiré le parti le plus heureux de ces costumes de couleurs si vives et si tranchées; pas une note ne détonne dans cette bruyante symphonie.

L'*Intérieur de Luther à Wittenberg*, *Luther chez son ami Lucas Cranach*, le *Conciliabule du temps de la Réforme*, la *Sortie de l'église* et le *Liseur* sont de charmantes petites toiles, où l'on ne peut qu'admirer la délicatesse du sentiment, la vérité des attitudes, la finesse des physionomies, la largeur et la fermeté de l'exécution. Il y a dans la seconde de ces toiles une délicieuse figure de jeune fille, douce, rêveuse, qui appuie ses mains sur le dossier d'une chaise, derrière celle où est assis le peintre Cranach, faisant le portrait de son ami Luther.

La *Publication dans les rues d'Anvers de l'édit de Charles-Quint introduisant l'inquisition dans les Pays-Bas*, mérite une description. Mais écoutons d'abord cet édit monstrueux :

Nul ne pourra imprimer, copier, soubs soy sciamment avoir, recevoir, porter, garder, receler, ne retenir, vendre, acheter, donner, distribuer, semer ou laisser ès églises, rues ou autres lieux, cheoir aucuns escripts faits ou composés par Martin Luthère, Joannes Ecolampadus, Nevicus, Zwinglius, Martinus Bucerus, Joannes Calvinus ou autres heresiarches, et autheurs de leurs sectes, ou d'autres sectes hérétiques et erronnées, reprouvées de l'Église catholique....

N'y tenir ou permettre en sa maison ou autrement conventicules privés, ou assemblées illicites, ne se trouver en icelles, esquelles les dits seducteurs et sectateurs sèment et enseignent clandestinement leurs erreurs... .

N'y semblablement, prescher, deffendre, dire et soustenir en publicq ou en secret aucunes doctrines des aucteurs susdits.....

D'avantage, deffendons que nul, de quelque estat ou condition qu'il soit, s'avance de loger, recepter ou recevoir en sa maison, traitter, fournir ou administrer vivres, habillements ou argent, ou autrement favoriser scientement aucun qui aurait esté tenu ou suspecté d'estre hérétique. Et que tous ceux qui le logeront le dénoncent.

Tout ceux qni scauront ou cognoistront aucuns infectés d'hérésie, seront tenus incontinent et sans delay, les denoncer, révéler, déclarer et notifier aux juges ecclésiastiques, officiers des évêques et autres.

Pareillement seront tenus, s'ils scavent le lieu où quelquun des dits hérétiques se tiennent et latitent, de le déclarer à l'officier dudit lieu, à paine d'estre tenu comme dessus pour fauteurs, receptateurs et adhérens à l'hérésie, et d'estre punis de la mesme paine que seroit l'hérétique ou délinquant, s'il fut appréhendé.

Et veut-on connaître de quelle peine ils devaient être punis ?

Les dits pertubateurs du repos publicq seront exécutés, à scavoir les hommes par l'espée, et les femmes par la fossé, si avant qu'ils ne veulent soustenir et deffendre leurs erreurs. Et s'ils persistent en leurs erreurs ou hérésies, les condamnons d'estre exécutés par le feu, et, en tous cas leurs biens déclarons confisqués à nostre prouffit.

Le tableau de M. Leys nous montre, au fond, les hérauts qui proclament l'édit royal ; à gauche, quelques hommes pensifs, sombres, concentrés; à droite, sous un auvent, une foule compacte qui écoute. — Un écrivain qui a publié, il y a quelques années, une étude remarquable sur l'art contemporain en Belgique, M. Louis Pfau a fait une critique plus spirituelle que juste de l'œuvre de M. Leys. Tout en louant le carcctère de la composition qui correspond si bien au style singulier et aux locutions surannées de l'édit, il pense que l'artiste a dénaturé le fait historique, en donnant à tous ses personnages une immobilité stupide. « Par ma foi, s'écrie-t-il, ces badauds gothiques sont plus révoltants que révoltés. Savent-ils, en effet, ces paisibles habitants, qu'il est question de vie et de trépas ? Et ces deux messieurs qui lisent là-bas, sont-ce donc ces terribles hérauts de la mort qui parcourent les rues, suivis de l'inquisiteur et du bourreau ? Comment ? est-ce bien là le prélude sinistre de cette lutte acharnée, où le despotisme fanatique s'élance comme une bête fauve sur le libre examen ? où la belle Néerlande prend ce tigre royal à bras le corps, se débattant avec le courage du désespoir, jusqu'à ce qu'enfin le monstre la laisse choir, toute lacérée et toute défigurée, de ses griffes défaillantes, usées par l'*occision?* Non ! ce n'est pas cette page horrible de l'histoire flamande; ce n'est qu'une mascarade archéologique. Car, en vérité, s'il n'y avait quelques bras gesticulant en l'air, signaux assez faibles pour guider les conjectures du spectateur, celui-ci pourrait tout aussi bien croire que ces crieurs publics promettent une récompense honnête au manant heureux qui trouvera le chien perdu de la duchesse. » Ce dernier trait est charmant, sans doute ; mais, selon moi, il ne porte pas. Je crois, en effet, que M. Leys est entré parfaitement dans l'esprit de l'époque à laquelle il a emprunté son sujet et qu'il a bien rendu l'impression de stupeur que dut produire sur les habitants d'Anvers la publication des ordonnances féroces de Charles-Quint. Le peuple flamand est naturellement placide, ce qui ne l'empêche pas d'être vaillant et redoutable, lorsqu'il est enflammé par le patriotisme ou poussé à bout par la tyrannie. On sait qu'il effaça avec son sang l'édit impérial.

A l'exemple de M. Leys, plusieurs peintres belges puisent les sujets de leurs tableaux dans l'histoire des Pays-Bas. — *L'Éducation de Charles-Quint*, par M. Hamman, déjà exposée au Salon de 1864 et qui a été achetée pour le Musée du Luxembourg, est une petite toile assez finement touchée et d'un coloris agréable.

M. Hamman a beaucoup étudié les peintres vénitiens et, comme pour rendre hommage à ses maîtres, il traite volontiers les scènes empruntées aux annales de l'Italie. Sa *Fête du Bucentaure à Venise* a du mouvement, de la gaîté; son *Épisode du siége de Sienne en* 1553 ne manque pas d'intérêt; mais ces deux toiles, pas plus que l'*Éducation de Charles-Quint*, ne feront oublier le tableau où l'artiste a représenté *André Vésale*, disséquant au milieu des savants accourus à Bologne pour le combattre, et forcés de l'applaudir.

M. de Biefve n'a rien fait non plus, jusqu'ici, de mieux que son *Compromis des nobles*, exposé en 1855, œuvre beaucoup trop vantée d'ailleurs et qui ne saurait donner une idée de la scène émouvante où les chefs des plus nobles familles des Pays-Bas, baptisés par leurs ennemis du surnom de *gueux*, « allumèrent, suivant l'expression de Schiller, une guerre qui dura quarante ans et jetèrent les fondements d'une liberté dont eux-mêmes ne devaient pas jouir. » La peinture de M. de Biefve manque essentiellement d'énergie, comme on peut en juger par deux grandes figures de femmes exposées par lui au Champ-de-Mars, et qui représentent, l'une et l'autre, la *Comtesse d'Egmont.*

Ce n'est pas par le défaut de vigueur que péche M. Alexandre Robert dans le *Sac d'un couvent à Anvers à la fin du XVIe siècle.* Cette grande composition ressemble même un peu trop à un mélodrame. Des carmes se sont réfugiés dans une salle basse de leur monastère, avec les vases sacrés, les reliquaires et les autres objets les plus précieux de leur trésor. Mais déjà la porte de la crypte cède sous les coups des hallebardiers protestants. Il y a quelques groupes expressifs et pittoresques dans ce tableau, celui, par exemple, des deux moines qui, blêmes de terreur, cherchent à soustraire un ciboire à la vue des iconoclastes. En revanche, le moine qui est agenouillé au premier plan, un crucifix dans une main et une hache dans l'autre, doit avoir emprunté sa pose à l'un des ligueurs fanatiques de l'opéra de Meyerbeer. Quant à la facture du tableau, elle a certainement de la force, mais une force un peu pesante.

Il y a plus de finesse et de grâce, avec autant de fermeté et de science, dans la manière de M. Ferdinand Pauwels. C'est la première fois, croyons-nous, que M. Pauwels expose à Paris. Ses cinq tableaux ont été justement remarqués. Le meilleur, sans contredit, est celui qui représente la *Veuve de Jacques Artevelde* apportant ses trésors pour venir en aide aux Gantois assiégés par Louis de

Male. Il y a quelque chose de touchant à voir cette noble femme qui, faisant taire sa douleur et son ressentiment pour n'écouter que son patriotisme, vient remettre ce qu'elle possède de plus précieux aux magistrats de la ville en danger. Elle s'avance, grave et digne, vêtue de ses habits de deuil, au milieu de ses trois jeunes fils que, dans un jour d'égarement, les Gantois ont rendus orphelins. Les magistrats émus se lèvent pour recevoir la veuve de Van Artevelde, tandis que la foule, saisie d'admiration, se presse à la porte de l'enceinte. M. Pauwels a parfaitement rendu le caractère de cette scène pathétique. Le groupe de la mère et des enfants est particulièrement réussi. Les personnages, excellents d'attitudes et d'expressions, sont un peu disposés comme les figures d'un bas-relief. Cette ordonnance qui n'a rien ici de choquant, se répète dans presque toutes les autres compositions de M. Pauwels, notamment dans le *Retour des Proscrits du duc d'Albe*, qui ressemble à une procession. C'est à faire croire que l'artiste est incapable de rendre les effets de perspective. On ne peut souhaiter, du reste, une couleur plus finement nuancée, plus délicate, plus harmonieuse; et, sous ce rapport, nous pouvons citer encore comme des œuvres tout à fait séduisantes, les *Gantois devant Philippe le Hardi* et la *Vocation de sainte Claire.*

La *Mort de Charles-Quint*, par M. De Groux, est une peinture large, énergique, un peu sombre et un peu austère, comme le voulait le sujet. La lumière de deux cierges éclaire faiblement le visage du mourant. Près du lit, se tient un moine, un ciboire à la main. — Il y a plus de clarté et non moins de vigueur, dans une autre grande toile de M. De Groux, représentant les *Bourgeois de Calais devant Edouard IV :* l'homme, bardé de fer, qui écarte les suppliants, a une mine et une tournure superbes. — Quels que soient d'ailleurs leurs mérites, ces deux compositions historiques ne valent pas, selon moi, les petits tableaux dans lesquels M. De Groux traduit, avec autant de force que de simplicité, les souffrances des pauvres gens. L'exposition entière ne nous offre pas de scène plus touchante que l'*Hospitalité :* une femme et ses deux enfants, fille et garçon, glacés par le froid, dévorés par la faim, hâves et chétifs, se réchauffent au foyer hospitalier d'une paysanne: celle-ci leur coupe quelques tranches d'un pain noir qu'ils trouveront délicieux. Il y a une sorte de gravité et de noblesse dans l'action pourtant si simple de cette humble paysanne. J'aime moins l'*Aumône :* une jeune fermière tendant une écuelle de soupe à une mendiante assise sur le seuil de sa porte, les pieds dans la

neige, et qui cache dans son giron maternel sa fille demi-morte de faim et de froid. Mais quel charmant tableau que la *Visite du médecin!* Un docteur campagnard tâte le pouls d'une fillette, qui est couchée sur les genoux de sa mère ; derrière celle-ci, se tient le mari, un honnête forgeron. Il faut voir avec quel air inquiet le père et la mère cherchent à lire le sort de leur enfant sur le visage du médecin. Hélas! l'expression de ce visage ne promet rien de bon !

M. De Groux passe pour être le chef du réalisme en Belgique et avoir des affinités avec M. Courbet. Il n'est pas douteux qu'à l'exemple du maître d'Ornans, il n'ait plus de goût pour les réalités vivantes que pour les abstractions et les fictions insaisissables de la poésie. Mais je pense que s'il fallait absolument désigner dans notre école le peintre dont il se rapproche le plus, sous le rapport du sentiment, il serait plus juste de nommer M. Millet. Au surplus, sa façon d'interpréter la nature et ses procédés d'exécution, un peu lourds et un peu lâchés parfois, lui appartiennent bien en propre. Ajoutons que s'il n'a subi l'influence particulière d'aucun maître, il a formé lui-même plusieurs artistes de son pays, entre autres M. Constantin Meunier, qui a presque sa simplicité et sa vigueur dans son *Saint Etienne martyr*, et surtout dans le *Convoi d'un Trappiste.*

Il fut un temps où la critique voyait aussi dans M. Alfred Stevens un émule de Courbet. C'était à l'époque où M. Stevens, — alors au début de sa carrière, — peignait, d'une touche un peu brutale et dans un sentiment presque farouche, des scènes de mœurs populaires. Deux de ses tableaux surtout attirèrent l'attention, — l'un exposé en 1855, sous ce titre : *Ce que l'on appelle le vagabondage*, — l'autre intitulé une *Petite industrie*, et qui figura au Salon de 1857. Dans ces deux toiles, M. Stevens avait rendu, avec un pinceau ému, la misère froide, implacable des grandes villes. Il a abandonné, depuis, ces sujets navrants pour se vouer à la peinture des élégances de la vie parisienne. On assure qu'il est devenu le peintre des femmes du « grand monde, » des dames de *qualité*. Si cela était, je plaindrais de tout mon cœur le grand monde d'avoir autant baissé........ de qualité. Mais je croirais plus volontiers que M. Stevens s'est fait l'interprète d'un monde léger, futile, désœuvré, affolé de luxe et de plaisirs ; monde intermédiaire (dois-je dire interlope ?) qui n'a ni l'extravagance et le cynisme du demi-monde, ni la dignité et la souveraine élégance de la vraie aristocratie ; monde instruit peut-être, mais mal éduqué; avide de

jouissances, mais dépourvu de goût; se laissant séduire par tout ce qui brille et oubliant trop souvent son honneur dans la poursuite désordonnée du plaisir; monde essentiellement parisien où se recrutent les *Lionnes pauvres* et où se réfugient, dans l'âge mûr, les *Dames aux Camélias*.

Si l'on rencontrait des hommes dans les tableaux de M. Alfred Stevens, on saurait mieux s'il y a lieu de délivrer ou de refuser un certificat de bonne vie et mœurs aux petites dames blondes qu'illustre le pinceau de cet artiste; car c'est aux femmes surtout que s'adresse le proverbe : Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es. Mais M. Stevens a horreur du sexe laid et ne lui fait jamais les honneurs de sa peinture. Nous sommes donc réduits, pour juger ses héroïnes, à les interroger elles-mêmes, dans leur physionomie, dans leurs toilettes, dans leurs occupations présentes. Voyons : où sont les « dames de qualité » dont on parle ?

Est-ce la *Dame rose?* — Une jeune femme en robe de soie rose avec double jupe de gaze, fripée, chiffonnée, ébouriffée, au demeurant la femme la plus provocante du monde et la plus délicieusement peinte. Ce qu'elle fait n'est guère compromettant : elle regarde une figurine chinoise qu'elle vient de prendre sur un meuble en laque près duquel elle est debout.

Est-ce *Ophélia?* — Une élégante en robe de soie bleu de ciel, une fausse Pénélope qui tient à la main un travail de tapisserie et qui regarde, avec plus de plaisir que d'étonnement, une lettre qu'un amoureux vient de glisser sous la porte de sa chambre.

Miss Fauvette? — Le nom seul dit la chose. Une apprentie cantatrice de l'Alcazar ou du Casino, en robe de mousseline blanche et ceinture bleu clair, debout devant son piano. Elle vient de rentrer : elle a jeté négligemment sur un fauteuil son burnous rose à ramages bleus et verts et son chapeau de paille mousquetaire à plume noire, et, tout en ôtant ses gants, elle lance une roulade aux échos d'alentour. Fauvette pour fauvette, bien des gens regretteront Mimi Pinson.

Les noms de guerre que M. Stevens donne à ses héroïnes devrait, ce me semble, nous édifier suffisamment sur la catégorie sociale à laquelle elles appartiennent. Mais. voici une *Duchesse*, si l'étiquette n'est pas menteuse. Regardons de près. Robe de velours bleu; manteau noir, bordé de petit gris, qui découvre les épaules: main gantée de jaune et tenant une lettre dépliée: profil perdu, tourné vers un portrait de femme accroché au mur.... C'est là tout le tableau. Je défie Arsène Houssaye d'y trouver les éléments suffi-

sants pour reconstituer une *Duchesse*, si ce n'est peut-être quelque duchesse de Gerolstein.

Que nous veut, maintenant, cette indiscrète aux cheveux roux débordant d'une capote rose, drapée dans son cachemire, comme un héros classique dans sa dignité, accoudée sur un bureau qu'elle vient de crocheter et froissant avec colère une lettre ou elle vient de puiser *Une douloureuse certitude?* Tenez, la voilà dans l'heureux temps de ses amours, pimpante et parée, prête à aller au rendez-vous. Elle met ses gants et regarde par la fenêtre. Le catalogue nous dit que *Le temps est incertain;* mais elle n'est pas femme à s'effrayer d'une ondée; ne sait-elle pas que l'*autre* l'attend?

Si la niaiserie est une preuve d'*Innocence*, elle ne me paraît pas suffisante pour classer une femme dans tel ou tel monde: je ne dirai donc rien de l'Agnès en robe de soie jaune avec pardessus de gaze, qui tient un bouquet d'une main et semble vouloir se gratter l'oreille de l'autre. Mais, sous le rapport de l'exécution, quel ravissant pendant à la *Dame rose!*

Suffirait-il donc pour être une dame de qualité d'avoir une robe grise avec paletot-folie, et de respirer le parfum des *Fleurs d'automne?* ou bien d'avoir une robe de soie noire et de regarder bêtement un éléphant de jade posé sur un tapis oriental (l'*Inde à Paris?*) ou encore de s'asseoir, *Pensive*, sur un sopha, les pieds sur un tabouret? ou enfin de prendre un air soucieux, à la *Rentrée du bal*, et d'ôter son bracelet avec une gravité et une tristesse qui donneraient à penser que ce bijou n'a pas encore été payé au fournisseur ou a été payé trop cher à un autre?

On me dira que ce sont justement ces occupations ou, pour mieux dire, ces *inoccupations* qui caractérisent les mœurs de la société aristocratique. Je le veux bien. Mais on m'accordera aussi que le monde intermédiaire, dont je parlais tout à l'heure, est pour le moins aussi frivole et aussi inoccupé. En admettant donc que le désœuvrement ne soit pas un signe distinctif auquel on puisse reconnaître les femmes de telle ou telle condition, du moins aurait-on quelque raison de s'en rapporter à l'expression de la physionomie. Par malheur M. Stevens sacrifie généralement les visages aux accessoires et ses petites dames, si supérieurement habillées, manquent presque toutes d'une vie personnelle. J'ai entendu des malins assurer que si ses costumes parlaient, ils seraient plus éloquents que ses figures. La vérité est qu'on apprend beaucoup de choses par ces toilettes plus ou moins tapageuses: à la manière dont la robe est fripée, dont le châle dessine la taille,

dont le mantelet couvre les épaules, dont le chapeau est agrémenté et dont la coiffure est accommodée, on devine à quelle espèce de femme on a affaire.

Après tout, je n'entends faire en aucune façon la guerre à M. Stevens au sujet de ses prédilections. Il me suffira d'avoir combattu l'opinion qni voudrait faire de lui une sorte de photographe de la *gentry* parisienne. Pour être simplement le peintre d'une société mêlée, il n'en est pas moins, à mes yeux, un artiste du plus grand talent, observateur sincère et praticien consommé. Il a eu beau changer la direction de son objectif, laisser là les pauvres gens pour se tourner du côté de la fashion, il est resté profondément réaliste dans l'exécution comme dans le sentiment. Sa touche, libre, capricieuse, hardie dans la peinture des étoffes, s'amollit parfois ou *appuie* un peu plus qu'il ne convient dans le modelé des chairs. Peut-être abuse-t-il des fonds noirs, au point que certaines de ses figures ressemblent à des ombres chinoises. Mais, en général, il a une ampleur, une force qu'on rencontre bien rarement chez les peintres de petits personnages. Il affronte volontiers et presque toujours avec bonheur, les oppositions de couleur les plus vives, comme dans *la Consolation*, grand tableau qui a déjà figuré à l'Exposition de 1857, avec celui que le catalogue intitule *la Mendicité tolérée* et qui n'est autre que la *Petite industrie*, citée plus haut. Ces deux toiles appartiennent à la première manière de l'artiste et n'ont rien de commun avec celles que nous avons décrites. La *Mendicité tolérée* est un sujet dont la moralité pourrait être méditée utilement par la *Dame rose* et par *Miss Fauvette :* au coin d'une rue où s'ouvrent un magasin de modes et une boutique d'orfévrerie, une pauvre femme et sa fille étalent leurs haillons; la mère, debout, la tête entourée d'un mouchoir, offre des carnets aux passants; près d'elle, et lui tenant le bas de la jupe, la fille est accroupie, étiolée par la misère et grelottant de froid. Cette scène navrante est peinte dans une tonalité sombre, très-vigoureuse et très-juste. — La *Consolation* nous montre une jeune femme en robe de mousseline blanche liserée de rose, adressant de banales paroles de condoléance à une amie en grand deuil, assise près d'elle sur un canapé jaune et qui sanglote dans son mouchoir. Une orpheline, vêtue de noir comme sa mère, est assise à droite sur un fauteuil; elle ne pleure pas, mais sa douleur, pour être contenue, comme il sied quand on est du monde, n'en est pas moins rendue d'une façon très-expressive. Le profil de cette jeune fille est d'une délicatesse exquise et d'une candeur

toute virginale. M. Stevens sait donc trouver, quand il veut. des modèles honnêtes et des sujets intéressants. J'en vois encore la preuve dans une petite toile intitulée *Tous les bonheurs*, et qui a déja été exposée en 1861 : une jeune mère qui vient de rentrer dans la chambre où dormait son nourrisson, se débarrasse à la hâte de ses gants et de son châle, et, sans prendre le temps de quitter son chapeau, elle entr'ouvre son corsage et livre les trésors de son sein au baby affamé. Voilà une scène gracieuse, charmante, saisie sur nature !

M. Florent Willems a ceci de commun avec M. Stevens, qu'il a une affection très prononcée pour les femmes blondes, qu'il apporte un soin et une habileté extrêmes dans l'imitation des costumes et des accessoires, et qu'il ne se préoccupe pas assez de varier les motifs de ses compositions et de donner de l'intérêt à ses figures. Disons maintenant, pour signaler les dissemblances, que M. Willems admet volontiers le sexe fort dans ses tableaux, et qu'au lieu de peindre les mœurs contemporaines, il met en scène des personnages en costumes Louis XIII. Pour ce qui est de l'exécution, celle de M. Willems est plus propre, plus coquette, mais moins originale et moins libre. Cet artiste procède des petits maîtres hollandais, particulièrement de Mieris et de Terburg ; il rivalise avec eux dans la peinture des étoffes de velours et de satin aux reflets chatoyants ; mais il n'a ni leur esprit dans la composition, ni leur finesse dans l'expression des caractères. Ses costumes, si délicatement et si habilement peints, n'accusent pas toujours avec assez de vérité les formes qu'ils revêtent : des pièces d'étoffe, jetées sur un fauteuil ou accrochées à un mur, offriraient autant d'intérêt que quelques-uns de ses personnages. Il n'en est pas moins très goûté et très estimé des amateurs, et les treize tableaux, qu'il a exposés au Champ-de-Mars, en face des dix-huit toiles de M. Stevens, ont obtenu beaucoup de succès. Parmi ces treize tableaux, je me contenterai de citer : les *Adieux*, une blonde délicieuse qui, par un mouvement plein de naturel, se hausse sur la pointe des pieds et passe ses bras autour du cou d'un jeune cavalier tenant à la main son feutre et sa rapière ; — la *Sortie*, un gentilhomme donnant la main à une jeune dame en robe de satin blanc, et prenant un air solennel, tout à fait hors de propos, pour ouvrir une porte ; peinture d'une facture très-harmonieuse, d'ailleurs ; — l'*Armurier*, personnage vêtu de noir, présentant des épées à un gentilhomme, en costume rouge, qui fait ployer une lame ; — *J'y étais !* petite scène assez heureusement composée et

d'une couleur exquise ; une jeune femme en robe de soie jaune montre un tableau de bataille à un vieillard, vu de dos, qui se dresse fièrement en poussant le cri qui sert de titre au tableau ; — la *Visite*, une dame, en robe de satin rose, petit manteau gris et chapeau à haute forme, et un cavalier en pourpoint jaune, manteau noir et bas blancs, rendant visite à une dame vêtue de satin blanc ; figures assez bien posées, mais qui ont le tort d'être toutes trois de profil ; — l'*Anneau des fiançailles*, un jeune seigneur, en pourpoint de soie rose et manteau cramoisi, passant une bague au doigt d'une charmante blonde, vêtue de satin blanc ; — l'*Accouchée*, une des compositions les plus importantes de M. Willems, déjà exposée en 1864 ; la jeune femme qui se penche vers le lit où dort l'accouchée et qui maintient sa jupe de satin rose, pour ne pas faire de bruit, a une attitude pleine de naturel.

M. Willems a beaucoup d'imitateurs, aussi bien en France qu'en Belgique. Parmi ses compatriotes, nous signalerons MM. Baugniet et Gustave De Jonghe qui interprètent, avec un sentiment tout personnel d'ailleurs, des scènes de la vie parisienne.

M. Adolphe Dillens peint avec verve les mœurs de la Zélande. Sa *Noce au Zuid Beveland* est pleine de détails amusants. Son tableau intitulé *Ordre et désordre* et qui représente des patineurs hollandais culbutant sur la glace, est tout à fait comique.

Les scènes italiennes de M. Eugène Smits ont un grand charme de coloris. J'aime surtout la *Trinita dei Monti*, réduction vive et spirituelle de l'immense tableau exposé par cet artiste, en 1865, sous ce titre : *Rome !* Le *Miroir* est une large et vigoureuse étude de femme qui se regarde dans une glace. M. Smits a toutes les qualités nécessaires pour réussir dans le portrait, genre qui compte, d'ailleurs, en Belgique, plusieurs praticiens distingués, notamment M. de Winne, M. de Gronckel, et Mme O'Connell.

Dans la peinture d'animaux, il faut citer en première ligne M. Joseph Stevens, qui a exposé six tableaux d'une facture ample et ferme, d'un rendu spirituel et exact, d'une couleur forte, lumineuse, intense, qui rappelle un peu celle de Decamps. Comme ce dernier maître, M. Stevens fait d'amusantes caricatures de singes : la *Mélancolie de la première pipe* et les *Cancans de la première heure*. Mais je préfère ses chiens, « philosophes sans le savoir, » qui ont presque autant d'intelligence que ceux du bon Lafontaine, quoiqu'ils ne parlent pas. Voyez plutôt les *Méritants*, deux pauvres mâtins arrêtés dans une rue de Bruxelles, près d'un

âne attelé auquel ils servent de renfort : ont-ils l'air assez humbles, assez résignés à leur triste condition ! — Et les deux caniches, en costume militaire, chiens savants attendant dans la *Chambre du saltimbanque* le retour de l'impresario ; quelle tournure crâne et décidée ! — Et ce griffon enfermé dans une écurie près d'un mur tout ensoleillé, tendant la langue et guettant, par les fentes de la porte, son maître qui n'arrive pas assez vite pour le délivrer : il faut croire avec le catalogue qu'il a la *Patience de l'expérience*.

M. Alfred Verwée a moins d'esprit, mais presque autant de vigueur que M. Stevens. Son *Attelage flamand*, qui lui a valu une médaille au Salon de 1864, est peint avec solidité et précision. La *Diligence arrêtée dans la neige* et l'*Attelage de chevaux flamands*, de M. Charles Tschaggeny, sont des tableaux bien composés et d'une couleur harmonieuse. M. Verlat a l'ambition, fort louable sans doute, mais excessivement audacieuse, de continuer Rubens : il peint à la fois des animaux et des sujets religieux. Le tableau qu'il intitule : *Au loup !* et qui nous montre des villageois et des chiens prenant un loup en flagrant délit sur un mouton fraîchement égorgé, ne manque ni de mouvement ni de vérité. Quant à la *Madone* (appartenant à l'impératrice Eugénie) et au *Christ mort au pied de la croix*, ils ne me semblent pas d'un style bien original : la *Madone* est dans le goût de Botticelli et le *Christ* rappelle à la fois Van Dyck et les Bolonais.

Les compositions religieuses sont rares dans l'Exposition belge : je ne vois plus guère qu'une grande *Vierge au Calvaire*, peinture d'un sentiment assez distingué, par M. Alexandre Thomas, et le *Saint Luc peignant la Vierge*, de M. Albert de Vriendt, petite toile fine et poétique, qu'on dirait peinte sous l'inspiration de M. Leys.

Faute de pouvoir insister, comme il conviendrait, sur les ouvrages des paysagistes belges, nous nous contenterons de dire que MM. Fourmois, De Knyff, De Schampheleer, Quinaux, Lamorinière, Jacob-Jacobs, Papeleu, Emmanuel Boulenger et Roffiaen possèdent un sentiment très-fin et très-juste de la nature et la peignent avec autant d'habileté que de conscience. Ajoutons, pour finir, que l'école française n'a pas de mariniste plus sincère et plus distingué que M. Clays, — que les fruits d'*Automne* de M. Jean Robie sont d'une couleur superbe — et que les vues architecturales de MM. Van Moer, Bossuet et Stroobant sont aussi remarquables par la netteté des lignes que par l'éclat du coloris.

Et maintenant passons en Hollande. Trois peintres de ce pays

s'imposent, tout d'abord, à notre attention : ce sont MM. Alma-Tadéma, Israels et Bisschop.

On n'a pas oublié le grand succès de curiosité que le premier de ces artistes a obtenu, au Salon de 1864, avec son tableau intitulé : les *Égyptiens de la XVII[e] dynastie*, et qui a reparu au Champ-de-Mars sous ce titre : *Comment on s'amusait, il y a trois mille ans.* M. Tadéma s'est formé sous la direction de M. Leys, dont il a réussi à s'approprier le sentiment archéologique, l'exécution nette, précise, très-savante dans son apparente naïveté : seulement, pour ne pas être accusé de pasticher son maître, il est allé chercher ses sujets.... dans la nuit des temps. Son exposition ne compte pas moins de treize tableaux, dont quatre reproduisent des scènes égyptiennes, huit des scènes de l'antique Rome, et le dernier, une scène franque.

Il existe dans nos Musées de nombreux et importants monuments des civilisations reculées que M. Tadéma a entrepris de ranimer sur la toile. Les caisses ornées de peintures, où l'on renfermait les momies, les stèles funéraires, les canopes, les fragments de fresques recueillis dans les hypogées, les papyrus et les bas-reliefs hiéroglyphiques, les statuettes des divinités, des rois et des prêtres, les ustensiles de toutes sortes retirés des tombeaux, ont révélé à la sagacité des archéologues l'histoire des coutumes bizarres et des mœurs du pays des Pharaons. Pour ce qui est de Rome, on n'a que l'embarras du choix au milieu des innombrables débris qui attestent la splendeur de cette reine du monde. Les monuments de la civilisation franque ou gallo-romaine ne manquent pas non plus. On conçoit, dès lors, que M. Tadéma ait pu, jusqu'à un certain point, reconstituer le milieu où s'agitaient des races depuis longtemps disparues, et reproduire, avec quelque vérité, leur type général; mais, comme l'a fort bien dit M. Bürger : « Les attitudes, les gestes, les physionomies, l'accent personnel, en un mot, l'esprit vital de ces vieilles races, tout cela est resté pour nous un mystère. » Voilà pourquoi les œuvres de M. Tadéma, et en général celles de tous les artistes voués à la peinture archéologique, présentent un intérêt de pure érudition, et n'ont pas ce qui fait le charme particulier et constitue, en quelque sorte, l'essence même de l'art : la vie. Elles nous offrent tout l'attirail matériel de l'antiquité, elles ne nous en rendent pas l'âme.

Ces réserves faites, nous pouvons louer M. Tadéma, non-seulement de la sagacité et de la fidélité scrupuleuse avec lesquelles il a

restitué les costumes et les nombreux accessoires de ses tableaux, mais encore des efforts sérieux qu'il a faits pour animer ses personnages et pour élever jusqu'au style leurs attitudes exotiques. Je citerai, par exemple, pour l'élégance de la pose, une petite figure d'*Égyptien* appuyé contre une des colonnes du péristyle d'un temple, et tenant à la main un épi de blé. Il me semble seulement que cette attitude est plus moderne que pharaonesque. J'ai remarqué aussi un danseur et une danseuse de la tournure la plus originale, dans le tableau *Comment on s'amusait, il y a trois mille ans;* en revanche les princes et les princesses qui regardent danser, ont des poses de dieu Anubis et de déesse Hathor, les plus grotesques du monde. —Comme pendant à ce tableau, M. Tadéma a exposé la *Momie*. A l'extrémité d'une chambre sépulcrale se dresse un coffre peinturluré, contenant le cadavre embaumé de quelque saint personnage. Tout autour de la salle sont accroupis des hommes vêtus de blanc, payés pour applaudir, sous la direction d'un joueur de flûte. A la porte, un nègre présente aux gens qui veulent entrer une fleur bleue de nymphéa-nélumbo. Déjà plusieurs personnes sont en prières devant la momie : tout près du cercueil, une femme agenouillée soutient une jeune fille qui se cache dans ses bras; au milieu, un beau jeune homme, également agenouillé, lève une main comme pour invoquer le mort, et appuie l'autre main sur l'épaule nue d'une jeune femme aux longs cheveux noirs tressés en cordelettes, qui est comme prosternée.

Dans la série des sujets romains, il n'y a guère d'intéressant que la *Boutique d'un armurier*, avec cette enseigne prétentieuse, relevée sans doute à Pompéi : HIC OPTIMA TOTIUS ORBIS VENERVNT ARMA ! Trois citoyens, arrêtés devant l'étalage, examinent des poignards; l'armurier qui s'escrime à leur vanter sa marchandise, a une physionomie très-expressive.

L'archaïsme d'exécution et de style, que M. Tadéma a déployé, avec quelque puérilité, dans plusieurs de ses scènes égyptiennes et romaines, disparaît dans son *Education des petits-fils de Clotilde*, qui est à tous égards l'œuvre capitale de son exposition. — La veuve du grand Clovis, chargée de la tutelle de ses trois petits-fils, Gontaire, Théobald et Clodoald, enfants de Clodomir, roi d'Orléans, a voulu présider elle-même aux exercices de leur éducation guerrière. La scène se passe dans un atrium d'ordre composite où se dressent, à droite, de larges cibles en bois de chêne. Deux des enfants s'exercent à atteindre, avec une francisque ou hache franque, les ronds concentriques tracés sur le bois. L'aîné,

le corps penché en arrière, la tête inclinée, la chevelure flottante, les regards fixés sur le but, brandit sa hachette : son attitude, pleine de fierté, de hardiesse, la vigueur précoce qui se révèle dans l'énergie de son mouvement et la saillie de ses muscles, tout annonce dans cet enfant le rejeton d'une forte et vaillante race. Son frère, debout à un plan plus reculé, attend que son tour soit venu de lancer la francisque qu'il tient à la main. Trop faible encore pour se livrer à un pareil exercice, Clodoald, le plus jeune des trois frères, s'appuie sur les genoux de son aïeule qu'on aperçoit au fond, assise sous la galerie de l'atrium. Clotilde, grave, majestueuse, est enveloppée d'un ample manteau gris et a la tête ceinte de la couronne royale. Trois femmes de Leudes sont assises près d'elle et, à sa gauche, un évêque et deux prêtres sont debout. Les personnages de ce plan sont un peu trop sacrifiés: mais, sur le devant du tableau, derrière l'enfant qui lance la hache, il y a un beau groupe de six guerriers francs, dont l'un se penche pour mieux juger du tir. Le raccourci que présente cette dernière figure est accusé avec autant de vérité que de hardiesse. La composition du tableau est d'ailleurs fort bien entendue ; la couleur a de l'éclat et de l'harmonie ; les costumes sont curieusement étudiés, mais peut-être y a-t-il un excès de minutie dans la manière dont les moindres détails sont traités : était-il bien utile, par exemple, de peindre en trompe-l'œil les entailles faites à la cible par les coups de hâche, et les veines mêmes du bois?

Ce n'est point aux agréments d'une exécution précieuse et encore moins à l'érudition archéologique, que M. Israels demande le succès. Cet artiste éminent n'a pas d'autre ambition que de traduire les mœurs de son époque et de son pays : les personnages qu'il met en scène sont pris dans les rangs les plus humbles de la société et n'ont pour nous intéresser que leurs haillons et leurs souffrances ; mais, quelle naïveté exquise dans l'interprétation de ces mœurs ! quelle intimité et quelle profondeur de sentiment dans l'expression de ces misères ! et aussi quelle peinture fière, ample, énergique, dédaigneuse des mièvreries de la touche et des artifices du métier ! M. Israels n'a exposé que cinq tableaux : la *Maison des orphelines à Katwyck*, qui obtint un succès si légitime au Salon de 1866 : intérieur doucement éclairé, où trois jeunes filles, en robes noires, tabliers bleus et coiffes blanches, travaillent silencieusement près d'une fenêtre; — le *Rabbin David*, portrait d'une couleur rembranesque; — les *Enfants de la mer*, un petit garçon agenouillé auprès d'une flaque d'eau sur laquelle il lance

un navire grand comme un sabot, en présence de sa sœur debout près de lui et qui se détache sur le vif azur de la mer et du ciel ; — le *Vrai soutien*, charmante scène de famille, où un gentil bambin apporte une chaufferette plus grande que lui, pour la placer sous les pieds de sa mère malade ; — le *Dernier souffle*, drame pathétique, simplement conçu et largement peint : un pauvre paysan vient d'expirer dans sa chambre ; sa femme sanglotte, penchée sur son cadavre ; l'aïeule, assise, tient sur ses genoux un marmot qui grignotte insoucieusement un morceau de pain, et elle attire près d'elle une petite fille qui paraît avoir quelque idée du grand malheur survenu dans l'humble logis. Composition sincère, naïve, sans emphase, et par cela même très-émouvante. — J'engagerai seulement M. Israels à mettre plus de transparence dans ses ombres et à éviter les tons boueux qu'il emploie trop souvent dans les parties éclairées.

La *Prière interrompue*, de M. Bisschop, est une des œuvres les plus attrayantes de l'Exposition hollandaise, la plus complète, peut-être, au point de vue de l'exécution comme au point de vue du sentiment. Elle nous transporte dans l'intérieur d'un temple hollandais. Une belle jeune fille, assise dans une stalle bizarrement sculptée, les mains posées sur ses genoux, détourne ses regards d'une bible ouverte devant elle sur un prie-dieu, pour les diriger du côté du spectateur, vers quelque nouveau-venu dans le temple. Celui qui peut l'avoir ainsi distraite de sa prière, ne saurait être que son fiancé. Son visage, qu'encadre un voile noir posé sur ses cheveux blonds, respire l'honnêteté, la candeur ; ses grands yeux noirs ont la sérénité d'un beau ciel ; il faut lui pardonner si sa bouche, si fine et si pure, a pu mêler au nom de Dieu le nom de celui qui sera un jour son époux. Cette tête charmante, de grandeur naturelle, est modelée dans des tons d'une fraîcheur et d'une morbidesse exquises, que fait valoir encore la chaude et puissante couleur d'un costume composé d'une robe de laine noire, dont les manches sont ornées de revers rouges garnis de fourrure, et sur laquelle se détache une gibecière également rouge à fermoir de cuivre doré. Derrière la jeune fille, on aperçoit, dans la pénombre du temple, une femme voilée, absorbée dans sa prière : le tableau ne perdrait rien à ce que cette seconde figure fût supprimée.

MM. Bisschop, Israels, Alma-Tadéma peuvent être considérés comme les chefs de l'école hollandaise contemporaine. Je dois dire, toutefois, que leur influence sur cette école a été peu mar-

quée jusqu'ici. Si l'on excepte, en effet, M. Burgers qui paraît suivre les traces de M. Israels, on peut constater que la majeure partie des artistes des Pays-Bas s'inspirent des œuvres des anciens maîtres hollandais, modèles excellents sans doute, mais qu'il ne faudrait pas imiter trop servilement. M. Burgers lui-même, dans le plus important de ses ouvrages, le *Quartier juif à Amsterdam*, rappelle beaucoup, pour l'architecture, les délicieuses *Ruelles* de Van der Meer de Delft, que nous admirions, l'an dernier (1866), à l'Exposition rétrospective du Palais de l'Industrie.

Les vues architecturales de MM. Weissenbruck et Samuel Verveer ont presque la finesse et la netteté de celles de Van der Heyden. Celles de M. Bosboom sont plus grassement peintes. Une œuvre très-remarquable en ce genre est la *Vue du Marché principal à Munster*, de M. Springer : les détails en sont étudiés avec un soin extrême, la couleur a de la chaleur et de la vérité ; les figurines, sans avoir l'esprit de celles qu'Ad. Van de Velde plaçait dans les tableaux de Van der Heyden, ne manquent cependant pas de tournure.

M. Stroebel pastiche Pieter de Hooch dans un *Intérieur hollandais*. Feu Hubert van Hove, artiste estimé de son vivant, est représenté au Champ-de-Mars par trois tableautins qui rappellent aussi Pieter de Hooch par la distribution de la lumière, mais qui sont d'une exécution un peu mince. Les *Effets d'hiver*, de M. Schelfout, ne seraient point déplacés à côté des petits chefs-d'œuvre qu'ont faits sur le même motif Isack van Ostade, Esaias van de Velde, Van Goyen, Adriaan van der Venne, Beerstraaten, Molenaar et autres vieux maîtres hollandais.

Le *Cathéchisme dans une église luthérienne*, de M. Van Trigt, est exécuté dans la manière de l'école de Dusseldorf. Les types de vieilles femmes (la *Lecture de la gazette*, le *Toast de remercîment*), de M. Hugo Bakkerkorff, sont finement observés et délicatement peints. Les petites compositions de M. David de Bles, fort goûtées du public, sont d'une verve un peu banale : la plus amusante est la *Musique d'amateurs ;* la mieux peinte, le *Grand duo des enfants.*

Le célèbre M. Van Schendel, membre des Académies d'Anvers et d'Amsterdam, croit sans doute continuer Gérard Dov, dans ses effets de lampe et de lanterne, et il n'arrive pas même à la hauteur de Gottfried Schalcken : — ce qui n'empêche pas que ses tableaux ne soient peut-être les plus regardés et les plus admirés de toute l'Exposition : la foule s'extasie toujours devant les trompe-l'œil dont l'artifice fort simple lui échappe. Je conseille aux enthou-

siastes de rechercher d'où vient la lumière qui éclaire les figures de M. Van Schendel; ils seront tout surpris de voir qu'elle vient du dedans même de ces figures, ce qui les fait paraître *lanterneuses*, comme on dit en argot d'atelier. Le moindre choc, du reste, briserait ces bonshommes en porcelaine et ferait découvrir.... la chandelle qu'ils contiennent. Et dire que M. Van Schendel (il y a des noms prédestinés !) transporte ce genre de poteries pyrotechniques dans la grande peinture ! Pour faire pièce à un certain Corrège, l'auteur d'un prétendu chef-d'œuvre que tous les amoureux de l'art vont visiter pieusement à Dresde, — il a peint lui aussi une *Nuit de Noël*, tableau de dimensions colossales où l'on admire, entre autres belles choses, un homme qui fait égoutter un cierge sur la tête d'un enfant mort-né. Après avoir signé cette merveille en lettres hautes de dix centimètres, c'était bien le cas de s'écrier, comme le Corrège en question : *Anch'io son pittore !*

Quelques artistes hollandais se rattachent plus ou moins étroitement à l'école française. Une petite toile de M. Rochussen , le *Comte Florens de Hollande combattant les Frisons*, a quelque chose de la verve spirituelle et du brillant coloris de la *Bataille de Taillebourg*, d'Eugène Delacroix. M. Taco Scheltema a dû songer à M. Meissonnier en peignant son tableau de la *Contemplation* (un gentilhomme regardant un médaillon).

Les excellents paysages de M. Roelofs (vues de canaux et de marécages hollandais) rivalisent avec ceux de nos meilleurs artistes. MM. Van de Zande Bakhuyzen et J.-W. Bilders peignent aussi les sites de leur pays avec sincérité et sentiment. Le *Bétail à la mare*, de M. W. Maris, a presque l'ampleur et la vérité d'effet des tableaux de Troyon. MM. de Haas et Stortenbeker méritent d'être cités aussi parmi les bons peintres d'animaux.

Il est impossible d'oublier les deux immenses *Combats de cerfs*, de M. Martinus Kuytenbrouwer, qui ont été exécutés pour l'Empereur Napoléon III, et qui sont destinés, je crois, à orner le château de Compiègne : je reconnais volontiers le caractère dramatique de ces deux compositions et l'énergie que l'artiste a apportée à les peindre, mais j'aime peu leurs colorations roussâtres.

La patrie des Van de Velde n'a jamais manqué de peintres de marines ; aujourd'hui le maître du genre me paraît être M. Gruyter jeune, dont la *Mer agitée* vaut infiniment mieux que les marines, naguère fort réputées, de feu MM. Louis Mayer et Koekkoek.

XI

FRANCE.

Des circonstances qu'il serait inutile d'expliquer ici, n'ont pas permis à l'auteur de faire une étude complète des œuvres des peintres Français qui ont figuré à l'Exposition universelle de 1867. Il s'est borné à apprécier le talent de trois des artistes qui ont obtenu à ce concours la médaille d'honneur.

L'école française conserve, au Champs-de-Mars, la suprématie qu'elle a conquise à l'Exposition universelle de 1855.

Depuis cette dernière date, pourtant, la mort nous a enlevé quelques-uns de nos maîtres les plus illustres : Eugène Delacroix, Ingres, Decamps, Horace Vernet, Ary Scheffer, Paul Delaroche, Hippolyte Flandrin, Troyon. A la vérité, ces deux derniers sont représentés à l'Exposition : Flandrin, par le portrait de Napoléon III et par trois dessins des peintures de Saint-Germain-des-Prés; Troyon, par cinq tableaux tout-à-fait secondaires. Ni l'un ni l'autre ne sauraient être jugés sur ces ouvrages.

Beaucoup d'autres peintres en renom ont cru devoir s'abstenir de prendre part à la lutte. MM. Léon Cogniet et Picot peuvent invoquer leur grand âge. MM. Amaury Duval, Mottez, Signol, Pichon, Hesse, Lenepveu, Henri Lehmann, sont absorbés par des travaux décoratifs : ils font des *machines*, du genre ennuyeux, pour les églises et les palais.

Les artistes dont il faut regretter l'absence sont : Thomas Couture, l'auteur de *l'Orgie romaine*; Chenavard, le savant dessinateur que nous aurions aimé à opposer à Kaulbach; Baudry, un des coloristes les plus fins de la jeune école; Charles Muller, le peintre de *l'Appel des condamnés;* Gustave Doré, l'illustrateur du *Dante;* Gustave Ricard, un de nos meilleurs portraitistes; Diaz, le magicien; Isabey, le romantique; Camille Flers, un des rénovateurs de la peinture de paysage.

Sept peintres se distinguent entre tous ceux qui ont pris part à la lutte. Ce sont MM. Cabanel, Gérome, Meissonier, Millet, Breton, Théodore Rousseau et Jules Dupré.

M. Cabanel est le chef actuel des artistes qui, — sous prétexte de cultiver la « grande peinture », de continuer les traditions du « grand art », d'exprimer «l'idéal » et de faire du « style », — empruntent leurs sujets au monde surnaturel des récits bibliques et des fables gréco-romaines et qui, fort indifférents, d'ailleurs, en matière de religions... pittoresques, passent, avec une remarquable aisance, du sacré au profane.

Deux des tableaux de M. Cabanel représentent des scènes mythologiques: l'*Enlèvement d'une nymphe par un faune* et la *Naissance de Vénus*. La première de ces compositions est conçue et exécutée dans le style agréablement maniéré des peintres français du commencement du XVIIIe siècle. C'est un Coypel tout pur. — Un satyre roux, les épaules couvertes d'une pardalide, la tête couronnée de lierre et de coquelicots, le visage grimaçant de luxure, étreint et soulève une nymphe blanche et rose qui se renverse en roidissant les bras et en repoussant de son pied mignon la cuisse velue du ravisseur. Les yeux langoureux, la bouche souriante, l'attitude même de cette blonde déité prouvent qu'elle veut être vaincue. C'est une sœur de la Galatée de Virgile, *lasciva puella!* Pour la rendre plus provocante encore, le peintre a concentré la lumière sur les parties du corps qu'on a coutume de laisser dans l'ombre. Les chairs ont d'ailleurs des tons assez fins; le modelé est délicat, mais on ne sent pas assez la charpente. Le paysage, vague et décoratif, a pour horizon une montagne d'un bleu cru.

La *Naissance de Vénus* a fait grand bruit au Salon de 1863 où elle a figuré pour la première fois en compagnie d'autres nudités mythologiques de MM. Baudry, Amaury Duval et Bouguereau. Bercée mollement dans le pli d'une vague bleue, moirée d'écume, la déesse abandonne l'un de ses bras au mouvement de l'eau et ramène l'autre au dessus de son visage. Sa hanche droite s'arrondit voluptueusement; ses yeux, à demi ouverts, font appel aux sens des spectateurs. Ce n'est pas là la Vénus Anadyomène, telle qu'elle apparut aux regards charmés des Grecs dans le tableau d'Apelle; c'est la Vénus Meretrix des boudoirs galants de Pompeïa. Au point de vue de l'exécution, cette figure ne vaut pas la Nymphe enlevée par le Faune: la poitrine et les bras sont caressés d'un pinceau assez délicat, mais les flancs sont déparés

par des tons plâtreux et les jambes s'entrelacent sans élégance. En revanche, les petits amours qui voltigent au dessus de la déesse sont gentiment contournés.

C'est à l'empereur qu'appartient la *Naissance de Vénus*. Le roi de Bavière a commandé à M. Cabanel l'énorme toile où cet artiste a représenté le *Paradis perdu*. — *De gustibus et coloribus non est disputandum*...

Qui le croirait, en voyant les mignardises aphrodisiaques dont nous venons de donner la description? M. Cabanel a, parfois, la prétention de continuer Michel-Ange. C'est de Michel-Ange qu'il s'est inspiré pour peindre la *Mort de Moïse*, par laquelle il s'est révélé au Salon de 1852. C'est Michel-Ange qu'il a pris directement à partie et mis en scène dans un tableau exposé en 1857. C'est de Michel-Ange, enfin, qu'il a cherché à se ressouvenir en peignant le *Paradis perdu*. Malheureusement, il ne suffit pas de dessiner des figures colossales, ayant de gros muscles et de vastes draperies, pour rappeler les pages grandioses de la Sixtine. L'Eve de M. Cabanel a des chairs flasques et blafardes; Adam est boursoufflé et a l'air maussade, la pose compassée et ennuyée d'un modèle d'atelier; Lucifer est grimé comme un traître de mélodrame; le Père Eternel, avec son torse nu, ses jambes entortillées dans une lourde draperie violette, son nimbe jaune d'œuf et son geste vulgaire, a un aspect par trop monumental; les trois anges qui le soutiennent ne semblent pas suffisamment pénétrés de la gravité de leur rôle. Ajoutez à cela un paysage extrêmement travaillé, tout encombré de coquelicots, de paquerettes, de volubilis et d'autres fleurettes qui veulent être naïves et ressemblent aux enluminures d'un papier peint.

Est-ce à dire que cette peinture soit dépourvue de tout mérite? Nous reconnaitrons volontiers que certains détails sont traités avec finesse, qu'il y a çà et là des morceaux d'un coloris agréable et que l'ensemble est harmonieux. M. Cabanel est un praticien habile; il possède toute l'expérience technique qui peut faire un bon professeur; il lui manque, pour prendre rang parmi les maîtres, d'avoir un style original et des aspirations précises, d'être significatif et personnel. Ses portraits — qui forment peut-être la meilleure partie de son œuvre — sont généralement agréables, au même titre que ses compositions; mais on leur voudrait un accent plus vif, un caractère plus profond, une tournure plus libre. L'artiste est, d'ailleurs, infiniment plus distingué dans ses portraits de femmes que dans ses portraits d'hom-

mes. C'est un ouvrage très attrayant que le tableau où il a peint Mme la comtesse de Clermont-Tonnerre, debout, légèrement inclinée en arrière, les bras tombants et les mains appuyées l'une sur l'autre, le corps svelte, emprisonné dans une robe de velours noir montante et fermée aux poignets, les cheveux noirs nattés sur le sommet de la tête, le visage pâle, les yeux vagues et doux. La femme de haute race se reconnaît immédiatement dans cette peinture. En revanche, il ne se peut rien voir de plus vulgaire, de plus trivial que les portraits de l'empereur Napoléon III et de M. Rouher, son premier ministre : tous deux en habit noir et cravate blanche, tous deux ayant la main droite sur la hanche et la gauche sur un meuble, tous deux s'enveloppant de l'air cérémonieux d'un huissier du Corps-Législatif, tous deux fourvoyés au milieu d'insignes et d'accessoires qui les écrasent.

Si j'étais l'Empereur ou si j'étais M. Rouher, je ferais condamner M. Cabanel pour crime de lèse-majesté.

M. Gérome ne s'attaque pas aux puissants du jour. C'est aux personnages de l'antiquité qu'il en veut. Disciple de Paul Delaroche, il a transporté dans la peinture des anecdotes grecques et romaines la *manière* qui avait fait le succès de son maître dans la représentation des scènes révolutionnaires de l'Angleterre et de la France : même ingéniosité de mise en scène ; mêmes recherches archéologiques dans les détails de l'architecture, des costumes et des autres accessoires, et, aussi, même dédain de la vérité historique dans l'expression des caractères, même finesse de touche, même adresse et même propreté d'exécution. Il y a cette différence toutefois entre le maître et l'élève, que, tandis que le premier vise au sentimental, au tragique, le second semble préférer le grivois, le comique, le burlesque même.

On ne peut souhaiter une scène plus graveleuse que la *Phryné devant l'Aréopage* : une femme, — une lorette assez mal tournée, — vient d'être déshabillée avec la rapidité d'un truc de féerie, en présence d'une vingtaine de vieux polissons qui écarquillent les yeux, ouvrent la bouche, lèvent les bras et donnent tous les signes de la paillardise la plus effrontée. M. Gérome eût mis le comble à sa gloire... pornographique s'il eût réexposé, — en même temps que la *Phryné*, — l'*Intérieur grec* du Salon de 1851, le *Roi Candaule* du salon de 1859 et l'*Alcibiade chez Aspasie* du Salon de 1861.

Voulez-vous une charge à la Daumier, une facétie rabelaisienne? Regardez les *Deux Augures*, joufflus et bedonnants, qui s'esclaffent de rire en se regardant l'un l'autre, couronnés de pampres et accoudés sur des cages remplies de volailles sacrées...

La preuve que M. Gérome se sent mal à l'aise dans les compositions tragiques et qu'il y apporte des préoccupations de caricaturiste, nous est fourni par les *Gladiateurs* et la *Mort de César*. Dans le premier de ces tableaux, l'attention se porte beaucoup moins sur le groupe des gladiateurs qui, avant de mourir, viennent saluer le César romain *(Ave Cœsar, morituri te salutant)*, que sur ce César lui-même qui étale son obésité difforme au milieu des Vestales souriantes.

Le tableau de la *Mort de César* mérite qu'on s'y arrête. Aussi bien, c'est la deuxième fois que l'artiste nous raconte le même épisode. La première édition (Salon de 1859), était un peu vide: on n'y voyait que le cadavre du dictateur. Le tableau de cette année est une miniature toute pleine de figurines. Le corps inanimé de César, enveloppé dans les plis de la toge qui ne laissent voir que le haut du visage et le bras droit, est étendu au pied de la statue de bronze du grand Pompée, dont le piédestal est souillé de sang. Ce corps se présente en raccourci, à gauche, au premier plan, la tête en avant. Les conjurés se dirigent pêle-mêle vers le fond de la salle, où s'ouvre une arcade par laquelle on aperçoit le péristyle d'un temple; ils brandissent presque tous leurs poignards au dessus de leur tête, et, comme ceux d'entre eux qui sont tournés vers le spectateur ont la bouche ouverte, on croirait avoir affaire à des choristes simulant une sortie et disposés, d'aileurs, à revenir sur le devant de la scène pour chanter à tue-tête le *finale* qu'ils ont entamé, là-bas, *mezza voce*. Deux premiers rôles, restés à un plan plus rapproché de nous, cherchent à attirer l'attention: le plus âgé, qui ouvre la bouche toute grande, se retourne vers le second dont nous ne voyons que le dos et le profil perdu, et lui montre la statue de Rome devant laquelle monte une fumée d'encens qui s'élève d'un trépied. Ces deux personnages sont apparemment Cassius et Brutus. Quelques sénateurs quittent en toute hâte le lieu du crime; un vieillard, tout courbé par l'âge et appuyé sur un bâton, se retire pénétré d'horreur. Seul, un père conscrit est resté assis sur son banc, enchaîné à la fois par son émotion et par son obésité. Les chaises curules des sénateurs, simples bancs de bois à dossier arrondi, sont rangés à droite sur les gradins for-

mant hémicycle; en face, entre les statues de Rome et de Pompée, s'élève le tribunal réservé au dictateur et aux consuls: le siège doré qu'occupait César est renversé sur les degrés de l'estrade, où il se maintient par un miracle d'équilibre. Dans l'espace qui sépare l'hémicycle des sénateurs du tribunal, il y a deux siéges isolés, une chaise curule destinée au préteur urbain et un banc sans dossier pour les tribuns du peuple. Des trophées, formés d'étendards et de pièces d'armures, sont suspendus aux murailles et aux fûts des colonnes; le pavé est orné de marbres précieux et d'une mosaïque représentant le Soleil.

M. Gérome a fait preuve, dans tous ces détails, de son érudition accoutumée; mais, au point de vue de l'art, son tableau nous paraît manquer d'animation: l'action est décolorée, le drame amoindri; les figures n'ont pas de caractère et ne vivent pas; la plupart d'entre elles, d'ailleurs, ne sont vues que par derrière, ce qui n'est pas précisément de nature à faire ressortir le talent de l'artiste pour exprimer les passions. On ne peut nier, après cela, que la composition ne soit originale, que l'exécution n'ait une certaine largeur, et que la couleur ne soit harmonieuse et juste. La lumière qui vient d'en haut est bien distribuée, et, si elle ne produit pas de ces effets et de ces contrastes vigoureux qu'on admire chez les anciens maîtres hollandais, elle ne péche, du moins, ni par crudité, ni par insuffisance.

M. Gérome n'a pas plus approfondi l'histoire moderne que l'histoire ancienne. Dans le *Louis XIV donnant à déjeuner à Molière*, ce qui frappe le plus, c'est la nappe damassée, c'est le parquet reluisant, ce sont les costumes bleus, rouges ou noirs. Le peintre ne nous a pas fait grâce d'un galon, d'un ruban, d'un point de guipure. Dans le *Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau forte*, même fini précieux, même absence d'intérêt historique.

Que dire du *Duel à la sortie du bal masqué*, qui a obtenu un si grand succès au salon de 1857?.... Un critique (1) y a découvert « un drame d'un caprice féroce et romantique, d'une hardiesse philosophique étrange; » un second (2) s'est écrié que c'était là « de la peinture française à son degré le plus vif, fine, réfléchie, correcte, exprimant nettement une idée heureuse; » d'autres (3), — et des plus connaisseurs en matière de drame, de

(1) Th. Gautier.
(2) Paul de Saint-Victor.
(3) Alexandre Dumas père et Edm. About.

duel et d'esprit, — ont affirmé que la scène était invraisemblable, et n'ont vu dans les acteurs que des marionnettes. S'il nous était permis d'exprimer une opinion après nos maîtres, nous dirions que le *Duel de Pierrot* n'a pas plus de portée philosophique que n'en peut avoir une farce d'atelier, que l'auteur s'est simplement proposé de stimuler la curiosité de la foule, jusqu'alors indifférente à son endroit, et qu'il a rarement réuni, d'ailleurs, plus de délicatesse de touche à plus de finesse de coloris. Le paysage qui encadre la scène est particulièrement réussi : la neige drape d'un blanc linceul les allées du bois de Boulogne ; un jour douteux, triste, froid, éclaire les arbres, dont les branches dépouillées s'entrecroisent sur le ciel gris.

On ne reprochera pas à M. Gérome la monotonie. Il a tenté toutes les voies, essayé de tous les genres. Il a exécuté des peintures d'église et des tableaux mythologiques ; il a composé des allégories historiques, à la manière des Allemands ; il a fait des portraits ; il a peint des vues architecturales, des paysages, des animaux. Nous avons parlé de ses excursions à travers le monde antique et à travers l'histoire moderne ; il nous reste à le présenter comme peintre ethnographe. Nous connaissons de lui de charmants tableaux de mœurs italiennes, que nous regrettons de ne pas retrouver au Champ-de-Mars. Mais les scènes orientales qu'il a exposées suffisent pour faire apprécier la sûreté de son coup-d'œil et l'imperturbable précision de son pinceau. — Le *Prisonnier* est une peinture tout-à-fait séduisante. Au fond d'une barque, que deux rameurs vigoureux font voler sur le Nil, le captif est étendu, les jambes liées, les mains retenues dans une espèce de cangue ; c'est un indigène, sans doute, qui vient d'être arraché brutalement à sa famille, pour quelque méfait imaginaire, et sur lequel va s'appesantir la justice du gouvernement turc. Un des Arnautes chargés de veiller sur cette proie facile est assis à l'avant de l'embarcation et garde une impassibilité farouche, tandis qu'un autre, plus jeune, se penche, en jouant d'un instrument, vers le prisonnier dont il semble railler la détresse. Ces figurines sont spirituellement peintes ; mais, ce qui fait, à mes yeux, le principal charme du tableau, c'est l'harmonie exquise de la couleur : le fleuve limpide, profond, réfléchit les molles clartés du ciel ; l'heure du crépuscule approche. Sur la rive lointaine, qu'estompe une brume violacée, on entrevoit la silhouette d'une ruine gigantesque. — Le *Boucher Turc*, les *Arnautes jouant aux échecs*, la *Porte de la Mosquée d'Haçanin* et

le *Hache-paille égyptien* attirent par l'étrangeté du sujet et étonnent par la finesse des détails. Quant à l'*Almée*, c'est un spécimen de pornographie que le public a baptisé : la *Danse du ventre.* Puisse le jugement populaire guérir M. Gérome de la manie de travailler pour les musées secrets !

A l'inverse de M. Gérome, qui a commencé par être peintre d'histoire, suivant la haute acception du mot, et qui a fini par se renfermer dans la peinture de genre, M. Meissonnier délaisse, depuis quelque temps, les petits sujets anonymes et légèrement insignifiants — joueurs, fumeurs, liseurs, musiciens, amateurs de tableaux — qui lui ont valu sa réputation, et aborde courageusement les grandes scènes historiques. Il n'a pas cru devoir abandonner pour cela son ancienne manière de peindre, si délicate et à la fois si ferme, si expressive et si franche ; il s'est contenté d'agrandir son style. Son exposition de 1867 est des plus intéressantes sous ce rapport, et nous paraît bien supérieure à celle de 1855, qui a excité une si vive admiration.

Nous ne dirons rien de la *Campagne de France* (1814) et du *Napoléon III à Solférino*, qui ont déjà figuré au Salon de 1864. Mais nous nous arrêterons au tableau qui représente *Desaix à l'armée de Rhin et Moselle.* Près d'un feu de bivouac allumé dans la clairière d'une forêt de haute futaie, le général en chef, entouré de son état-major, interroge un paysan allemand, un espion sans doute, que viennent d'amener deux hussards verts, montés, l'un sur un cheval blanc, l'autre sur un alezan. Le rustre, accoutré d'une veste grise, d'un gilet rouge et d'une culotte de velours noir, tient de la main droite sa casquette et tend l'autre main vers le fond du tableau ; son visage, de profil, est empreint de frayeur et de ruse. Desaix, adossé à un arbre et tenant des gants et un calepin ouvert, renverse sa main droite en arrière dans la direction indiquée par le paysan. Les autres généraux et officiers prêtent au colloque une attention plus ou moins soutenue. Plusieurs sont groupés autour du feu qui flambe. Tous ont des physionomies parlantes, des attitudes d'une vérité extraordinaire. Le mouvement d'épaules d'un personnage vu de dos, un profil perdu, le moindre trait, suffisent à M. Meissonnier pour exprimer un caractère, pour traduire une passion, pour faire deviner une manie ou un ridicule. Les costumes, d'une exactitude scrupuleuse au point de vue historique, sont détaillés avec le soin le plus minutieux, sans que cette minutie nuise aux figures. Ils révèlent, par leurs plis et leurs cassures, les attitudes familières

à ceux qui les portent. Je ne trouve à reprendre, dans ce chef-d'œuvre, que le manque de solidité des terrains qui sont peut-être trop largement peints pour les personnages qui le sont si finement.

Un autre tableau excellent est l'*Ordonnance*, petite scène militaine, où nous retrouvons les costumes de la première République.

La *Lecture chez Diderot*, merveille de finesse, de vérité et d'expression, nous ramène aux intérieurs du XVIII[e] et du XVII[e] siècle, où M. Meissonnier se montre aussi à l'aise, aussi vrai, aussi sincère que s'il eût vécu parmi les gens de ces époques-là. L'*Attente*, le *Corps de garde*, le *Capitaine*, sont des morceaux d'une exécution irréprochable. Je serais tenté, cependant, de leur préférer le *Maréchal ferrant*, et surtout les *Cavaliers se faisant servir à boire*, qui rappellent Wouwerman, non-seulement par le choix du sujet, mais encore par la délicatesse et la légèreté spirituelles de l'exécution. Trois gentilshommes ont arrêté leurs chevaux à la porte d'une auberge. L'un d'eux prend un verre sur une assiette qu'élève vers lui une hôtelière accorte, qui sourit à ses propos aimables. Le second cavalier semble joindre ses compliments à ceux de son camarade, tandis que le troisième, plus altéré que disposé à la galanterie, est en train de vider son verre. Le maître de l'auberge fume tranquillement sa pipe sur le seuil de sa porte, à côté d'un marmot appuyé sur le perron et qui ouvre de grands yeux curieux. Des poules picorent derrière les chevaux. Au bout de la rue, à droite, deux hommes causent, arrêtés à la porte d'un enclos, et une femme s'éloigne. Ces trois figures, de proportions excessivement réduites, sont touchées avec une précision merveilleuse; mais, ce qui est tout à fait admirable, ce sont les personnages et les chevaux du premier plan. La couleur est claire, limpide, harmonieuse. M. Meissonnier possède à un degré éminent ce que l'on appelle, en langage d'atelier, le sentiment de la *localité*, c'est-à-dire le secret de fondre et d'harmoniser les nuances les plus disparates, de faire que toutes les parties d'un tableau se tiennent et s'enchaînent. C'est ainsi que, sans choquer la vue par aucune note discordante, il a pu donner à ses trois cavaliers des vêtements et des chevaux de couleur différente : à celui de droite un habit rouge et un cheval noir ; à celui du milieu un habit gris et un cheval alezan; à celui de gauche un habit bleu et un cheval blanc. Il y a donc là, sans parler des vêtements des autres personnages et de la façade de

l'auberge, peinte en blanc et en rouge saumon, six nuances entièrement distinctes et dont pas une ne détonne. Le dessin témoigne aussi de beaucoup d'habileté et de science. Il semble même que M. Meissonnier recherche complaisamment les difficultés pour se donner le mérite de les vaincre. Presque toutes les figures de ce tableau offrent des raccourcis pleins de hardiesse. Deux des cavaliers et l'hôtelière se présentent de profil perdu. Le cheval blanc est vu de croupe, l'alezan de face, le noir de trois quarts. Ici encore, on pourrait reprocher au terrain de manquer de consistance, à la lumière, de parti-pris. Il y a pourtant, sur la droite, un délicieux petit coin de ciel argenté, avec une éclaircie bleue.

. . . .

SALON DE 1868

SALON DE 1868

I

Quelques chiffres. — Les absents. — La jeunesse. — Les Flamands et le Italiens ; le dix-huitième siècle et l'école de David. — L'art doit être de son temps. — Nature et idéal. — Recette pour composer un tableau mythologique. — M. Guigniaut et M. H. Dubois. — La *Femme couchée*, de M. Jules Lefebvre. — Petites allégories à l'usage des joueurs, des buveurs d'absinthe et des guerriers, par MM. Puvis de Chavannes, Feyen-Perrin et Ehrmann. — L'*Art céramique*, de M. Bouvier. — MM. Smits, Henner, Ranvier, Saint-Pierre, Mazerolles, etc. — Les *Centaures*, de M. Fromentin, et l'Académie des beaux-arts. — Une *Centauresse*, de Zeuxis.

Le Salon de 1868 ne renferme pas moins de 2,587 tableaux, 802 dessins, aquarelles, miniatures, 523 statues, bustes et bas-reliefs, 237 gravures et lithographies, 64 projets et dessins d'architecture. En tout, 4,213 ouvrages ! Chiffre énorme, qui ne représente, cependant, qu'une faible partie des travaux artistiques exécutés en France dans le courant de l'année dernière. Beaucoup d'artistes, des plus renommés, n'ont rien exposé. Quelques-uns, tels que MM. Robert-Fleury et Léon Cogniet, ont pris part assez longtemps à la lutte pour avoir droit au repos ; d'autres, comme MM. Couture, Diaz, Jules Dupré, Barye, Clésinger, ont manifesté clairement leur aversion pour les Salons officiels ; mais on ne s'explique pas l'absence de MM. Meissonier, Millet, Cabat, Hébert, Pils, Yvon, Baudry, Hamon, Amaury-Duval, Gustave Moreau, Cavelier, Guillaume, Thomas, Paul Dubois, artistes jeunes encore pour la plupart et dans toute la force du talent. Malgré ces abstentions regrettables, le Salon n'est pas aussi dépourvu d'intérêt qu'on pourrait le croire après un premier examen ; avec un peu de patience, on finit par découvrir, dans cette immense collection, nous ne dirons pas des chefs-d'œuvre, — on n'en fait plus

depuis longtemps, — mais un assez bon nombre d'ouvrages très dignes d'attention.

Il faut savoir résister, d'ailleurs, à la tentation de blâmer le jury de l'extrême indulgence dont il a fait preuve dans l'accomplissement de sa tâche. Les expositions ne sont pas des musées formés pour l'étude ; elles ont été organisées bien moins pour fournir aux réputations déjà faites l'occasion de nouveaux triomphes, que pour mettre en lumière les essais des jeunes. Or, qui sait si parmi les œuvres dont notre goût s'effarouche le plus aujourd'hui, il ne s'en trouve pas quelques-unes que l'on acclamera demain ? Les variations extraordinaires que le goût public a subies dans une période assez restreinte, devraient, du moins, nous rendre très circonspects dans nos appréciations. Ne voyons-nous pas, dans les ventes, les Flamands et les Hollandais, — ces faiseurs de *magots*, — atteindre et dépasser même les prix des maîtres italiens, — ces dieux de la peinture ? Et, pour ne parler que de la France, cette école du dix-huitième siècle, si dédaignée, si méprisée, il y a quarante ans, n'a-t-elle pas complètement détrôné, dans les galeries des amateurs, l'école solennelle de David ?

Devant de pareils faits, qui donc osera affirmer que ce qui nous paraît beau aujourd'hui, en peinture et en sculpture, soit essentiellement et exclusivement le beau ? La convention joue et jouera toujours un rôle considérable dans les productions de l'art. Disons mieux : l'art tout entier est une convention, un mensonge dont notre bonne volonté ne réussira jamais à faire une réalité. Quelque complaisante, en effet, que soit notre illusion, la peinture sera toujours une image plane, étalée et fixée sur la toile ; la sculpture, une forme immobilisée dans la pierre ou le métal : l'expression indiquée par le ciseau ou le pinceau demeure éternellement la même, la bouche ouverte pour le rire ne se ferme plus, le bras levé ne retombe pas. Emprisonné dans ces limites fatales et condamné à nous tromper par des apparences de réalité, l'art doit nécessairement varier ses moyens d'illusions, ses *artifices*, suivant les tempéraments, suivant les aspirations de ceux qu'il se propose de charmer ; il n'a de force, il n'a d'éclat, il n'a de véritable valeur qu'à la condition d'être de son temps, de refléter le milieu où il se produit, de traduire les passions vivantes qui l'entourent.

Est-ce à dire que l'artiste doive repousser les traditions du passé, marcher à l'aventure, sans autre guide que sa fantaisie, sans autre frein que son goût personnel ? Non, certes ! Chaque

âge nous a légué un enseignement, soit par les progrès qu'il a réalisés, soit par les fautes qu'il a commises. Le bon sens commande de profiter de ces leçons.

Mais, d'ailleurs, à côté des passions qui se modifient, des sociétés qui se renouvellent, il y a quelque chose d'immuable, de permanent : il y a la nature, source éternelle d'inspirations, foyer de toute poésie, modèle incomparable, dont l'imitation ne doit pas être le but suprême de l'art, mais son moyen le plus efficace pour atteindre à une beauté durable.

C'est en ne perdant pas de vue ce modèle, c'est en l'interprétant librement que l'artiste de génie parvient à créer ces formes jeunes, vivantes, poétiques, qui jaillissent tout-à-coup de son imagination, comme la mère féconde des Grâces sortit un jour de l'écume des flots, toute ruisselante d'une beauté divine. Nous entendons à chaque instant invoquer l'idéal. Qu'est-ce donc que l'idéal, dans les arts, sinon cette libre interprétation de la nature, cette poésie de la forme et de la couleur qui transfigure la réalité sans cependant la rendre méconnaissable ? — L'examen du Salon va nous apprendre quels sont à cet égard les principes, les tendances des artistes contemporains.

Les classiques doivent être contents : depuis ce fameux Salon de 1863, où la *Perle* de M. Baudry disputa la palme de la beauté à la *Vénus anadyomène* de M. Cabanel, nous avons vu les *académies* croître et se multiplier ; j'entends ces figures d'hommes ou de femmes nues, — de femmes surtout, — copiées d'après un modèle plus ou moins bien construit, et que, moyennant quelques petits accessoires mythologiques, on transforme en divinités de l'Olympe ou en personnifications allégoriques. Les statuaires avaient, pendant longtemps, accaparé à leur profit ce système commode de *composer* une œuvre d'art ; les peintres aujourd'hui, n'ont plus rien à leur envier.

La figure humaine est certes assez belle, assez variée dans ses types, dans ses attitudes, dans ses expressions, pour qu'il suffise à l'ambition d'un artiste de la reproduire sous un de ses mille aspects, sans se préoccuper de la baptiser d'un nom retentissant. La mythologie n'intéressant plus que les érudits, il est vraiment puéril de nous présenter, comme telle ou telle déesse, une femme qui ne. se distingue du commun des mortelles que par l'inconscience apparente de sa nudité, ou par les brimborions archaïques qui l'entourent. Je soupçonne d'ailleurs beaucoup d'ar-

tistes de ce temps-ci de n'en savoir guère plus que la masse du public sur les aventures des héroïnes de la fable.

Un savant comme M. Guigniaut, le traducteur de la *Symbolique* de Creutzer, n'aurait pas de peine à leur prouver qu'ils ne donnent pas toujours à leurs figures les caractères de l'*emploi.* Il apprendrait, par exemple, à M. Hippolyte Dubois qu'il ne suffit pas de peindre une femme à peu près nue, tenant d'une main un thyrse et de l'autre un raisin, pour se croire en droit de dire : voilà *Erigone,* la maîtresse du dieu du vin ! La première bacchante venue nous offre les mêmes symboles. Les monuments de l'art antique nous montrent, d'autre part, que, sans avoir les attitudes violentes, la fureur orgiaque, les transports voluptueux qui leur ont été attribués généralement par les modernes, ces sortes de divinités ne manquaient pourtant pas d'une certaine vivacité. Or, l'*Erigone* de M. Dubois se promène à pas comptés, à travers champs, et son visage garde une placidité un peu morne : serait-ce là un effet de l'ivresse causée par la vue du raisin dont le beau Dionysios avait pris la forme pour séduire la fille d'Icarius ? Quoi qu'il en soit, cette figure nous a paru digne d'être citée : le dessin en est ferme, la couleur solide et harmonieuse, le paysage d'un caractère *poussinesque.*

M. Jules Lefebvre intitule simplement : *Femme couchée,* la plus vivante, la plus séduisante figure de femme nue qu'il y ait dans toute l'Exposition. Il lui eût été pourtant bien facile de placer près d'elle deux colombes se becquetant ou un *amorino* moqueur, et de l'appeler *Vénus au repos.* A dire vrai, la tête de cette femme est franchement moderne ; les idéalistes pourront lui reprocher son manque de style, mais les gens que satisfait ce qui est simple et vrai, seront charmés par ses yeux noirs pleins de malice, sa bouche rose qui sourit, sa physionomie mutine et provocante. Le corps étendu sur une draperie rouge, dans une pose pleine de nonchalance, est modelé avec une grande souplesse ; la couleur est juste, légère et à la fois puissante ; la poitrine, plus vivement éclairée que le reste du corps, se gonfle et palpite ; des demi-teintes dorées, chaudes et transparentes, rompent ca et là l'éclat des carnations.

Tout n'est pas parfait, sans doute, dans cette peinture : la tête ne s'attache pas bien aux épaules ; la main gauche se cramponne maladroitement à un coussin, et les jambes, — la gauche surtout, — présentent des raccourcis dépourvus de toute élégance. Les lignes, en général, sont beaucoup trop contournées.

N'importe, cette *Femme couchée* est certainement l'un des meilleurs morceaux du Salon, et l'on peut espérer que l'auteur, — qui est jeune encore, — prendra bientôt place parmi les maîtres de notre école.

Depuis le succès de ses grandes toiles décoratives, la *Paix* et la *Guerre*, M. Puvis de Chavannes est le lion de la peinture allégorique ; on ne saurait, du reste, dépenser en ce genre ingrat plus d'imagination et de science. Le malheur est que M. de Chavannes ait cru devoir adopter, pour l'exécution de ses fantaisies, une façon de peinture terne et blafarde, rappelant assez bien les tons *passés* des vieilles fresques. Il y a des amateurs qui trouvent cette couleur-là très-distinguée et très-appropriée aux figures de haut style. Les femmes poitrinaires, aussi, ne manquent pas de distinction ; du temps d'Obermann, on en raffolait. Notre génération réaliste préfère les femmes bien portantes et hautes en couleur, — dans la vie et dans les tableaux ; elle n'a peut-être pas tout à fait tort.

La composition exposée cette année par M. de Chavannes est une allégorie du *Jeu*, très-ingénieuse et très-originale. Qu'on se figure une jeune femme nue, au visage blême, aux traits flétris par les veilles, aux yeux de sphinx cernés de bistre, au sourire ironique et perfide ; la main droite s'ouvre et sème des pièces d'or ; la gauche est fermée et retient le gain ; le front soucieux est ceint d'une couronne dont les pointes sont formées de piques, de trèfles, de cœurs et de carreaux. Sur les épaules se déroule une chevelure abondante, noire comme la nuit aimée des joueurs. Une grande draperie rouge, soutenue on ne sait comment, flotte derrière cette personnification sinistre, blanche comme une statue et ayant à ses pieds des symboles peu rassurants, — des soucis jaunes et je ne sais plus quelles grandes fleurs vénéneuses, à la corolle violette, qui croissent au bord des routes. Voilà bien des détails intéressants pour les gens qui aiment à deviner les énigmes !... Mais la peinture ? M. Puvis de Chavannes l'a réduite à sa plus simple expression : qu'avait-il besoin des couleurs de la réalité pour peindre une abstraction ?

Il serait bien étonnant que l'allégorie de M. de Chavannes, destinée au Cercle de l'Union artistique, réussît à opérer des conversions. « Qui a joué jouera, qui a bu boira, » dit la sagesse des nations. M. Feyen-Perrin aurait dû songer à ce même proverbe, lorsqu'il a peint son tableau intitulé le *Poison* : d'après quelques indications fournies par le catalogue, et mieux encore d'après la

composition elle-même, ce tableau nous a paru être une allégorie dédiée aux buveurs d'absinthe. Une jeune fille nue, étendue sur un divan, se soulève avec peine sur ses bras qui ploient, et ouvre de grands yeux hébétés ; à portée de sa main, sur un meuble, est un verre contenant la fatale liqueur verte... Je n'affirme pas que ce soit là le sens véritable de cette peinture : peut-être représente-t-elle tout simplement une jeune blanchisseuse cherchant à s'empoisonner avec de l'eau de javelle, par désespoir d'amour?... Pourquoi donc M. Feyen-Perrin, qui a un véritable talent d'exécution, s'amuse-t-il à peindre des fantaisies aussi obscures ?

Le *Vainqueur* de M. Ehrmann, est un guerrier de tournure et de costume hybrides ; une sorte de Peau-Rouge, casqué à la romaine, tenant d'une main une lance et s'appuyant sur un bouclier moyen-âge ; il foule aux pieds un vieillard qui lève vers lui des regards suppliants, et il se tourne à demi vers une charmante Victoire, aux ailes blanches, aux formes gracieuses, qui le couronne de lauriers. Cette glorification de la force brutale,— très savamment peinte d'ailleurs, — n'a pas la moralité des allégories de MM. Feyen-Perrin et Chavannes. Allégorie pour allégorie, mieux vaut encore une petite toile de M. Ehrmann lui-même, l'*Etoile du matin*, figurée par une jeune femme s'élevant radieuse dans le ciel d'un bleu pâle, et soutenant, de ses mains levées au-dessus de sa tête, une grande draperie qui flotte derrière son corps et enveloppe en partie ses jambes : cette figure, éclairée par les reflets d'une jolie lumière matinale, est d'un jet très-élégant.

M. Laurent Bouvier a représenté l'*Art céramique* sous les traits d'une femme blonde, vêtue d'une robe blanche et d'un peplum jaune clair, avec de grandes ailes grises éployées, les bras nus, la main droite tenant une palette et des pinceaux, le coude gauche appuyé à une amphore décorée d'un bas-relief blanc sur fond rose. Devant cette muse, dont le tort est de ne pas être assez jolie, un potier s'incline dévotement, le genou en terre. Des vases grecs, étrusques, chinois, des faïences italiennes et autres ouvrages de céramique peints en *trompe-l'œil* avec une remarquable habileté, complètent ce tableau, dont la tonalité générale est un peu aigre. Ouvrage de mérite, en somme, et d'autant plus digne d'attention que l'auteur en est presque à son début.

Malgré tous ses efforts, M. Smits n'a pas rajeuni l'allégorie des *Saisons*. Quatre femmes d'un âge différent, accompagnées chacu-

ne d'un enfant et portant des attributs caractéristiques, défilent à la suite l'une de l'autre. L'exécution rachète jusqu'à un certain point la banalité du sujet : le dessin n'est pas d'une bien grande pureté ; mais la couleur est riche, harmonieuse. M. Smits s'inspire à la fois de Véronèse et de Rubens, ces deux grands maîtres de la peinture décorative.

La *Toilette* par M. Henner, nous montre une femme nue, assise devant un miroir et arrangeant sa chevelure : les formes sont épaisses, la tournure n'a ni grâce, ni désinvolture ; mais la tête a un caractère pénétrant qui rappelle, sans le copier, celui de la *Joconde*. Les chairs, modelées avec finesse et fermeté, ont de ces ombres bistrées et presque noires qu'on trouve aussi dans les œuvres du Vinci. M. Henner, comme tous les artistes qui étudient plus les vieux maîtres que la nature, n'a pas songé que de pareilles teintes, excusables dans des peintures altérées par le temps, sont tout à fait déplacées dans un tableau fraîchement peint.

La *Dryade*, de M. Ranvier, a presque la carnation chaude et vigoureuse des femmes du *Concert champêtre* de Giorgione ; elle est debout près d'une treille, le dos tourné au spectateur, le visage de profil ; le mouvement qu'elle fait pour attacher une draperie autour de ses hanches donne à ses muscles des saillies qui n'ont rien de gracieux. Le petit Amour qui lui présente un collier de perles en se tenant sur un pied, n'a pas non plus une tournure bien élégante. M. Henner exagère à plaisir son originalité, qui consiste surtout dans l'agencement pittoresque des lignes.

L'*Amour riant de ses coups*, de M. Saint-Pierre, est un joli motif de décoration dans le goût de Boucher ; le style n'a pas la désinvolture spirituelle, la couleur n'a pas le brio étourdissant des peintures de ce maître ; mais la figure de la jeune fille qui dérobe une flèche à Cupidon, est charmante. De la grâce et des qualités réelles d'exécution recommandent aussi l'*Amour et la Volupté*, de M. Antony Serres, la *Nymphe jouant avec l'Amour*, de M. Hugrel, la *Néréide*, de M. Charles Lefebvre, *Cybèle devenue folle après la mort d'Atys*, de M. Jules Sevestre, *Salmacis et Hermaphrodite*, de M. Cot ; mais on se demande si, aux yeux des amateurs à qui elles sont destinées, ces mythologiades n'ont pas pour seuls mérites les nudités qu'elles étalent.

Il faut croire pourtant qu'il y a encore des gens qui adorent les dieux de l'Olympe : comment s'expliquer, s'il en était autrement, que M. Mazerolles eût eu le courage de peindre cet im-

mense plafond de la *Naissance de Minerve*. composition bien ordonnée d'ailleurs, exécutée dans des tons légers et brillants, et dont les nombreuses figures se distinguent avec netteté, tout en se reliant étroitement à l'ensemble ? J'aime surtout la naïade, vue de dos et assise au premier plan, qui montre au petit Cupidon, fort surpris d'un pareil prodige, Minerve s'élançant tout armée du cerveau fumant de Jupiter.

A tout prendre, on peut pardonner aux artistes contemporains, qui s'obstinent à représenter des Vénus, des Dryades, des Néréides, puisqu'il est convenu que ces immortelles diffèrent seulement par l'exiguïté de leur toilette des femmes de ce temps-ci. Mais comprend-on qu'un peintre aussi intelligent que M. Fromentin, aussi habile à reproduire la vie, le mouvement, la réalité, ait eu la fantaisie de mettre en scène, des monstres mythologiques ?

Voici, j'imagine, ce qui sera arrivé :

Les membres de l'Académie des beaux-arts se seront dit que M. Fromentin pourrait jeter un vif éclat sur leur réunion ; or, pour devenir académicien, — cela n'a pas changé depuis l'illustre Le Brun, — il faut avoir fait de la *grande peinture*. La grande peinture, — ce sont les membres de la quatrième classe de l'Institut qui parlent, — la grande peinture n'embrasse que les tableaux historiques, mythologiques et religieux. Un simple paysagiste, à qui il est arrivé parfois d'entretenir des relations avec des faunes et des nymphes, M. Cabat, a été élu membre de l'Académie. Théodore Rousseau, qui n'a jamais peint que la nature dans toute sa rusticité, est mort sans avoir obtenu cet honneur insigne.

Jusqu'ici, M. Fromentin s'était contenté, lui aussi, de représenter ce qu'il avait vu, des Arabes, des chevaux, des lions, des palmiers, des tentes, le désert immense. Pour qu'il pût légitimement prétendre au fauteuil académique, on lui aura conseillé de peindre les *Centaures* que nous voyons aujourd'hui à l'exposition.

Un critique d'art du goût le plus fin, qui a devancé Diderot de seize siècles, Lucien le Samosate, décrit quelque part un tableau de Zeuxis, représentant une centauresse allaitant ses deux petits et un centaure tenant un lionceau avec lequel il s'amuse à effrayer ces enfants : « Le centaure a un air terrible, une crinière jetée avec fierté, un corps hérissé de poils non seulement dans la partie chevaline, mais dans celle qui est humaine. A ses lar-

ges épaules, à son regard tout à la fois riant et farouche, on reconnaît un être sauvage, nourri dans les montagnes et qu'on ne saurait apprivoiser. La femelle ressemble à ces superbes cavales de Thessalie, qui n'ont point encore été domptées et qui n'ont pas fléchi sous l'écuyer. Sa moitié supérieure est d'une belle femme, à l'exception des oreilles qui se terminent en pointe comme celle des satyres ; mais le mélange, la fusion des deux natures, à ce point délicat où celle du cheval se perd dans celle de la femme, est ménagée par une transition si habile, par une transformation si fine, qu'elle échappe à l'œil et qu'on ne saurait y voir d'intersection. »

Cette description est la meilleure critique qu'on puisse faire du tableau de M. Fromentin. La centauresse, couchée sur l'herbe au premier plan, dans une attitude qui fait ressortir à merveille sa monstruosité, se compose de deux parties bien distinctes : un buste de femme blonde et langoureuse, d'un type tout moderne, soudé au corps d'une jument blanche à la croupe lustrée. Les deux natures ici se séparent brusquement. Les centaures, occupés à tirer des faucons, ne ressemblent pas davantage à ceux de Zeuxis ; mais on ne saurait leur refuser une certaine fierté d'allures ; et puis, leur robe chevaline, ainsi que celle de la centauresse, sont d'une si belle couleur ! Malgré cela, je conseille à M. Fromentin de revenir bien vite aux scènes algériennes, qu'il peint avec tant de vigueur et de poésie. Ses *Arabes attaqués par une lionne*, d'une couleur chaude et énergique, valent mieux que toutes les mythologiades du Salon.

II

Les titres de M. Gérome à l'Académie française. — Deux rébus illustrés : les *Mésaventures d'un chapelier* ou le *Sept décembre* 1815; la *Lanterne magique* ou *Jérusalem*. — Une note du *Moniteur*. — Peintre et calligraphe. — La petite *Eve* et la grosse *Minerve*, de M. Bin. — Les tableaux religieux : pastiche des pastiches et tout n'est que pastiche! — MM. Hesse, Schutzenberger, Carolus Duran, Albert et Jules Devriendt, Heilbuth, Pichon, Grellet, Brune, Lazerges, Janmot, etc. — Le naturalisme a tué l'art catholique.

A force d'entendre répéter que M. Gérome est le plus *littéraire* de tous les peintres, l'Académie française finira certainement par s'émouvoir, et par décerner à cet intelligent artiste l'immortalité dont elle dispose. N'est-il pas, en effet, dans les traditions de ce corps illustre d'honorer tous les genres de littérature ? Un rapide examen des titres de M. Gérome suffira, d'ailleurs, pour rallier ceux des trente-neuf qui, à une prochaine élection, auraient pu avoir la fantaisie d'égarer leurs suffrages sur des candidats tels que T. Gautier et J. Janin.

Après s'être révélé par un petit tableau, le *Combat de Coqs*, qui le classa du premier coup parmi les peintres de talent, mais qui, il faut bien l'avouer, ne contenait pas le moindre grain de littérature, M. Gérome aborda résolûment la poésie épique. Que l'académicien qui n'a pas débuté par là lui jette la première pierre !

Naturellement, le poème épique enfanté par M. Gérome fut pompeux, solennel, emphatique ; le *Siècle d'Auguste* fut aussi peu goûté des lecteurs que la *Philippide* de M. Viennet. Cette première déception jeta l'écrivain novice des hauteurs de l'empyrée dans les bras de la petite presse ; il y trouva la fortune. La *Sortie du bal masqué*, nouvelle à la main des plus piquantes, eut un succès dont plus d'un *boulevardier* fut jaloux. L'auteur, mis en verve, publia successivement : la *Phryné* et le *Roi Candaule*, contes grivois lestement tournés ; les *Deux Augures*, bouffonnerie antique, qui ferait un libretto excellent pour le maestro Offenbach ; les *Gladiateurs* et la *Mort de César*, essais mélodramatiques qui n'avaient d'autre tort que d'être écrits dans une langue archaïque inintelligible pour les habitués de la Porte-Saint-Martin ; *Cléopâtre et César*, vaudeville un peu salé où l'on voit une charmante grisette s'introduire furtivement chez un

général aussi illustre que chauve, qu'elle agace par de petites mines pudibondes et qu'elle finit par épouser à la mairie du trente-troisième arrondissement ; *Louis XIV et Molière*, comédie d'un style très-soigné mais un peu sec, plus propre, d'ailleurs, à faire valoir les costumes et les décors qu'à mettre en saillie des caractères.

Pour se reposer de cette littérature théâtrale, M. Gérome eut l'heureuse idée d'écrire à l'imitation de Marilhat, — je veux dire de Victor Hugo, — des *Orientales*, où, à défaut de la chaude couleur des maîtres, il déploya un vrai talent d'observation et une exécution pleine de délicatesse. La *Prière chez un chef arnaute*, le *Hache-paille égyptien*, le *Prisonnier* sont, sans contredit, ses meilleurs ouvrages. Ajoutons l'*Almée*, autre orientale du genre badin, qui offre une analogie lointaine avec la *Namouna* d'Alfred de Musset.

Et maintenant, pour prouver qu'il n'est étranger à aucune sorte de littérature, M. Gérome s'est mis à écrire des charades, des logogriphes, des coq-à-l'âne ; il n'a pas encore fait de calembours, que je sache ; mais tenez pour certain qu'il en commettra tôt ou tard. On ne s'arrête pas en si beau chemin.

Le Salon de 1868 a de ce maître universel deux rébus illustrés qui feront pâmer d'aise les amateurs du genre. L'une de ces devinettes pourrait se formuler comme une charade, dans les termes suivants :

« Mon premier est un homme étendu près d'un mur, la face contre terre, la joue égratignée ; il a une grande redingote bleue, des bas de soie noire, des escarpins bien cirés ; son chapeau bolivar (notez ce détail !) est délicatement posé à quelques pas de lui ; le poil en est soigneusement lustré et, avec une lorgnette, vous liriez sur le fond de la coiffe le nom du fabricant.

» Mon second est un peloton de gardes nationaux qui se drapent de leur mieux dans leurs longues capotes, car il fait du brouillard, et qui regagnent précipitamment leur corps-de-garde ; un officier qui marche en serre-file se retourne et lance un regard de travers à l'homme au bolivar.

» Mon troisième est un massif d'arbres estompé par la brume et dominé par le dôme d'une église.

» Mon tout est une scène de barrière, éclairée par une aube blafarde et par un réverbère fumeux ; elle se passe le *Sept décembre* 1815. »

Il n'a pas manqué de gens courageux qui aient cherché à devi-

ner cette charade mimée. Voici ce que les plus perspicaces ont compris : Un chapelier endimanché est allé passer la nuit dans un tripot de la barrière ; n'ayant pas eu la force, le matin, de regagner son domicile, il s'est couché au coin d'un mur, après avoir eu soin toutefois de mettre son bolivar hors de toute atteinte (il n'y a que des gens du métier pour avoir de pareilles précautions !) Une patrouille passe ; mais elle dédaigne de ramasser cet ivrogne ; le capitaine, cependant, pris d'un remords de conscience, se retourne vers le chapelier : il regrette de ne pas avoir donné l'ordre de conduire cet homme au poste, ne fût-ce que pour le préserver d'une pleurésie. A l'époque où la scène se passe, l'indulgence était recommandée aux gardes nationaux : il s'agissait de rallier le plus de sympathies possible au gouvernement de la Restauration.

Quelque séduisante que m'ait paru l'explication qui précède, j'avoue n'avoir pu me décider tout de suite à croire que le chantre d'Auguste, de César, de Cléopâtre, de Louis XIV, se fût décidé à célébrer les mésaventures d'un vulgaire chapelier. Persuadé que le *mot* de sa charade devait être un mot historique, j'ai pris le *Moniteur* pour me renseigner et voici ce que j'y ai lu à la date indiquée :

« Paris, 7 décembre 1815.

« Le maréchal Ney a subi sa condamnation aujourd'hui à neuf heures du matin. Il avait demandé les secours de la religion, et il a été accompagné au lieu de l'exécution, sous les murs de l'Observatoire, par M. le curé de Saint-Sulpice. Il a donné le signal du feu et est à l'instant tombé sans mouvement. »

Le fait tragique, relaté dans cette note que sa sécheresse officielle rend plus émouvante, serait-il le sujet mis en scène par M. Gérôme ? A dire vrai, rien n'empêche de voir dans l'homme aplati contre le sol, le maréchal Ney, duc d'Elchingen, prince de la Moskowa ; dans les soldats qui s'éloignent, les vétérans qui l'ont fusillé ; dans l'officier qui le regarde à la dérobée, un de ses vieux compagnons d'armes navré de la lugubre besogne qu'il vient de diriger. Avec un peu d'attention, on finit par apercevoir à terre des cartouches déchirées qui fument encore, et, sur la muraille grise, des étoiles blanches qui ressemblent à des traces de balle. Le bolivar enfin, ce chapeau dont la forme paraîtrait ridicule aujourd'hui, prend ici, suivant le mot d'un de nos maîtres dans la critique, un sérieux terrible dans son rendu minutieux, car il date la scène. — Soit. Mais nul ne contestera qu'il ne faille connaître d'avance les intentions du peintre, pour interpréter ainsi son œuvre. Une scène qui a besoin d'être datée par un chapeau,

n'a évidemment aucun caractère historique : l'intérêt des personnages se subordonne à celui de l'accessoire qui leur sert pour ainsi dire de commentaire.

On a beaucoup loué le peintre d'avoir représenté le cadavre du maréchal, seul, abandonné, au premier plan du tableau, comme si l'horreur de l'exécution avait fait fuir tout le monde. Mais quelque ingénieuse que puisse sembler une pareille idée, elle a le tort de méconnaître le cœur humain, que ne rebutent pas les spectacles les plus sinistres, et elle a le tort plus grave encore de trahir la vérité de l'histoire. Le corps du maréchal fut laissé sur le lieu de l'exécution pendant dix ou quinze minutes : cela est vrai ; les règlements militaires voulaient que les choses se passassent ainsi. Mais il n'y resta pas seul. Où donc est la foule qu'attira ce drame lugubre ? Où donc sont les troupes chargées de contenir l'impatience des curieux et de réprimer au besoin par la force toute manifestation de sympathie pour le condamné ? M. Gérome a retranché de son tableau tout ce qui pouvait en faire une page intéressante, pathétique, ayant toute la grandeur et toute la solennité de l'histoire.

Que dire de son autre composition, de sa seconde charade ? Le sujet mis en scène, — révélons-le tout de suite, — c'est le drame du Golgotha ou, pour mieux dire, sa silhouette fantastique. Imaginez, au premier plan, un amas de roches grisâtres entre lesquelles croissent çà et là quelques oliviers au feuillage pâle et de maigres touffes de gazon roussies par le soleil. A travers ces roches, serpente un étroit sentier où se pressent des soldats armés de lances, cinq à six officiers à cheval, des bourreaux portant des échelles et quelques hommes du peuple. Ces personnages, de dimension très-réduite, se dirigent vers le fond du tableau, où l'on entrevoit, sur une colline, les remparts, les tours et le temple de Jérusalem qu'enveloppe un crépuscule livide ; c'est la pluie de ténèbres dont parle l'Evangile, la nuit lugubre qui précéda l'aurore radieuse des temps nouveaux. Le sublime sacrifice est accompli ; ces soldats, ces bourreaux, ces spectateurs misérables s'enfuient honteux, épouvantés de l'immensité de leur forfait. Comme dans la composition précédente, un officier se retourne à demi et cherche du regard la victime. Où donc est-elle ?

Elle est hors du tableau.

Trois ombres sinistres, redoutables, les ombres des trois crucifiés, se projettent sur le sol et s'allongent dans la direction de la

bande assassine, qu'elles semblent poursuivre comme des spectres vengeurs.

Invention originale, fantaisie spirituelle, baroque, attrayante par son étrangeté même, telle est cette œuvre que, par un sentiment de pudeur bien naturel, l'artiste s'est contenté d'intituler : *Jérusalem.*

Sans parler de la satisfaction naïve qu'on éprouve à déchiffrer cette énigme, on ne peut se défendre d'un certain émoi, — la toile une fois comprise, — tant le sujet a, par lui-même, de grandeur et de majesté ; mais cette première impression s'efface vite, et l'on en vient à se demander si cet effet de lanterne magique, appliqué à une pareille scène, n'est pas une profanation.

Nous n'avons rien dit de l'exécution matérielle du *Sept décembre* et de la *Jérusalem* ; la peinture n'est réellement pour M. Gérome qu'une façon minutieuse, nette, correcte, d'écrire ses idées; il souligne les moindres détails ; il appuie lourdement sur certaines particularités insignifiantes, dont il attend de l'effet, comme l'avocat novice enfle la voix pour lancer un bon mot. Il n'a garde, d'ailleurs, de s'abandonner aux témérités de l'improvisation, aux fantaisies de la couleur : il craindrait trop de compromettre la sûreté de sa main. Aussi, ses tableaux ont-ils, dans leur sage précision, la monotonie, la froideur d'une page de calligraphie.

Et pourtant il y a eu un peintre sous ce littérateur, un observateur sous ce calligraphe !

M. Emile Bin n'a aucune des qualités de M. Gérome, ni l'ingéniosité, ni l'adresse, ni la netteté, ni les goûts littéraires, ni le reste ; il est laborieux, il est instruit de tout ce qui tient à son art, il dessine savamment, honnêtement, il accuse le nu avec une largeur et une fermeté peu communes, il dédaigne les petits moyens et les petits effets, il ne cherche pas à exciter la convoitise des vieillards par l'appât des nudités, ni l'attention de la foule par des mélodrames ou des lazzi.

M. Bin ne deviendra jamais populaire.

En vérité, il ne méritera pas qu'on le plaigne s'il continue à traiter des sujets aussi peu intéressants que ceux qu'il nous offre cette année : la *Naissance d'Eve* et le *Triomphe de Minerve.*

Conçoit-on que des artistes intelligents s'enferment obstinément dans des genres tombés en désuétude et d'où la vie s'est retirée ? Ils ont beau se battre les flancs, ils ne réussiront pas plus à attirer l'attention du public qu'à rajeunir des motifs mille et

mille fois répétés. Quoi qu'ils fassent, on leur jettera toujours à la tête les œuvres de leurs illustres devanciers.

On a reproché à M. Bin de s'être beaucoup trop souvenu, en peignant sa *Naissance d'Eve*, de la fresque exécutée sur le même sujet par Michel-Ange, à la chapelle Sixtine. Les deux compositions présentent de notables différences pourtant : dans la fresque, Eve joint les mains et s'incline avec une grâce adorable devant l'Eternel qui la bénit; dans le tableau de M. Bin, elle surgit étonnée et ravie, sous la main du Créateur, qui la touche au front et semble l'évoquer du néant. A la chapelle Sixtine, la mère du genre humain a des formes jeunes, délicates, un peu frêles ; le terrible Michel-Ange s'est fait aussi doux, aussi gracieux que Raphaël pour modeler ce corps charmant, vierge de toute souillure. M. Bin a voulu peindre aussi une Eve rayonnante de jeunesse et de pureté, mais il n'a pas su se préserver de l'exagération ; il a pris la maigreur pour la jeunesse, la gracilité pour la grâce ; de même qu'en donnant à la *Minerve*, de son autre composition, des formes amples et massives, il a pris la lourdeur pour la majesté. Ce dernier ouvrage, qui n'est qu'un simple carton, offre, d'ailleurs, des parties fort belles.

Il n'y a guère de tableaux religieux aujourd'hui auxquels on ne puisse adresser le reproche de plagiat, soit pour les idées, soit pour l'exécution. Le *Péché originel*, de M. Hesse, est du Lemoyne tout pur : même fadeur d'expression, même rondeur de dessin, mêmes carnations flasques et beurrées, même fond de vieux arbres d'occasion ; le démon en baudruche, à tête et à gorge de femme, a été fabriqué d'après le modèle donné par Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Le *Saint Siméon Stylite*, de M. Schutzenberger, n'est pas d'une facture bien robuste ; mais du moins la tournure ne manque pas de caractère et la physionomie est assez expressive. M. Heilbuth a eu grand tort de renoncer à ses croquis de monsignori romains, pour piller la garde-robe des juifs de Rembrandt ; son *Job*, paré des couleurs du maître, pourrait tout au plus passer pour un Léonard Bramer. M. Albert Devriendt, dans sa *Vieillesse de la Vierge*, imite assez adroitement Van Eyck et Memling que son frère, M. Jules Devriendt, parodie gauchement dans une *Sainte Cécile*.

La *Notre-Dame de Grâce* de M. Alexandre Grellet (en religion frère Athanase), les *Prophètes* de M. Doze, l'*Immaculée Conception* de M. Pichon, sont des compositions symétriques dans le goût des maîtres italiens du quinzième siècle ; l'exécution en est suffi-

samment correcte ; les têtes sont étudiées avec soin ; mais l'ensemble est d'une froideur extrême. M. Carolus Duran veut être pathétique et tombe dans le grotesque : son *Saint François recevant les stigmates*, peint dans la manière de Salvator Rosa, peut donner l'idée d'une scène d'épilepsie. M. Adolphe Brune a dépensé beaucoup de talent pour remplir un cadre immense de personnages richement costumés : cette composition dans le goût du Véronèse, est on ne peut plus décousue. M. Lazerges délaye Paul Delaroche en l'additionnant d'un grain de sentimentalisme puisé dans Ary Scheffer : son *Christ au calice* plaira aux femmes et aux lithographes.

M. Janmot pastiche le Pérugin ; M. Vély pastiche Van Dyck ; M. Duez pastiche le Caravage ; M. Sellier pastiche Honthorst ; M. Guérin pastiche M. Lazerges ; M. Nanteuil pastiche tout le monde ; M. Glaize ne pastiche personne et n'en vaut pas mieux...

J'ai nommé les meilleurs peintres de sujets religieux que j'ai rencontrés au salon. Qu'on juge des autres !

L'art chrétien est mort depuis longtemps. Les premiers coups, les plus terribles, lui ont été portés par les maîtres de la Renaissance, ces prétendus idéalistes qui célébrèrent à qui mieux mieux la beauté plastique et retrouvèrent la poésie de la matière, perdue, oubliée depuis l'antiquité. L'art chrétien, l'art catholique est mort le jour où Raphaël peignit la Madone sous les traits de la Fornarina, où Michel-Ange donna au Christ de son *Jugement dernier* les formes, l'expression et le geste du *Jupiter tonnant*.

Où donc s'est retrouvé, depuis, le vrai sentiment chrétien, celui qui précipitait l'Angelico, baigné de larmes, au pied de l'image du *Calvaire*, celui qui animait le Pérugin et Raphaël lui-même dans sa première manière, celui qui inspira au Vinci l'admirable tête du Christ de la *Cène* de Santa Maria delle Grazie.

Vous n'irez pas le chercher, sans doute, dans les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, festin pompeux qui réunit à la même table Jésus et Soliman Ier ; vous ne le trouverez pas davantage dans les *Disciples d'Emmaüs*, dans l'*Assomption de la Vierge*, dans la *Mise au tombeau*, du Titien, peintures d'une couleur splendide, où les draperies ont presque autant d'intérêt que les figures.

Prendrez-vous pour des œuvres catholiques ces *Pietà* sinistres du Caravage, de Ribera, de Schidone ? ces *Martyres* où l'école bolonaise et l'école espagnole n'ont vu que des thèmes à mélodrames violents, des prétextes à montrer leur science de l'anatomie ? ces *Vierges* minaudières et ces *Christs* bellâtres du Baroche, du

Sassoferrato, de Carlo Dolci, de Mignard ? ces scènes bibliques de Rembrandt, si belles, si émouvantes, mais si profondément humaines ?

Qu'on passe en revue les merveilles de la peinture des trois derniers siècles : on n'en trouvera pas dix, on n'en trouvera pas une peut-être qui reproduise, dans sa perfection, cet idéal catholique, qu'un grand orateur (1) définissait naguère avec tant d'éloquence dans la chaire de Notre-Dame.

Le savant M. Rio, qui a raconté dans un beau livre les triomphes de l'art chrétien, a cru devoir s'arrêter sur le seuil du seizième siècle et n'a pas craint d'accuser Léon X, le protecteur de Raphaël, d'avoir contribué à l'avilissement de la peinture. en favorisant le débordement du naturalisme païen.

Le naturalisme, en effet, a tué l'art catholique.

Il y a quelques années, des hommes de talent, à la tête desquels s'étaient placés Overbeck, Orsel et Flandrin, tentèrent une réaction. Tous leurs efforts devaient échouer devant la profonde indifférence de la société actuelle pour les mythes et les symboles. dont elle ne possède plus le sens véritable.

(1) Le P. Félix.

III

Invasion des Prussiens : MM. Menzel, Otto Heyden et Meister. — Grandeur et décadence de la peinture militaire : M. Pils, peintre de madones ; M. Yvon, peinture de natures-mortes. — Les obligations mexicaines : MM. Beaucé, Janet-Lange, Chamerlat. — M. Eugène Bellangé et M. Eugène Charpentier. — Les *Sapeurs*, de M. Regamey. — Les loups de mer de M. Protais. — Les illustrateurs de la légende napoléonienne. — Avis à la Société des auteurs dramatiques : la *Folie d'Ajax le Télamonien*, de M. Lecomte-Dunouy, contrefaçon d'un type de la *Belle-Hélène*. — Ah ! pour l'amour du grec !... — C'est la faute à Alexandre Dumas fils ! — Un cours d'histoire ancienne à l'usage des gens du monde, par M. Ch. Marchal : *Pénélope et Phryné*. — MM. Fouque, Klagmann, Biennoury. — Les *Auteurs latins* et les *Auteurs grecs* commentés par MM. Hector Leroux, Baader, Schutzenberger, Bouguereau, Lévy, Alma-Tadéma. — Un nouvel égyptologue : M. Pinchart. — Les *Sauvageries*, de MM. Leloir et Biard.

Les Prussiens ont franchi le Rhin et se sont emparés des places d'honneur au Salon.

Le *Couronnement de S. M. le roi Guillaume Ier*, par M. Menzel, occupe le panneau réservé d'ordinaire aux portraits de la famille impériale de France : nous ne dirons rien de cette immense composition qui ne vaut ni plus ni moins que les *machines* officielles dont s'enrichit de temps à autre le palais de Versailles. Il nous suffira de constater que M. Menzel a fait preuve d'un grand courage en abordant la peinture de cinq ou six cents uniformes et d'autant de paires de moustaches, et qu'il a dépensé à ce travail d'Hercule des qualités qui eussent été suffisantes pour mener à bonne fin une douzaine de tableaux d'une taille raisonnable.

M. Meister a exposé une grande toile, lui aussi, mais il est trois fois excusable : il n'a mis dans cette toile qu'un petit nombre de figures, il les a peintes avec talent et il a traité un sujet qui ne doit nous causer aucune angoisse patriotique : la *Revue du 6 juin 1867*.

Tout le chauvinisme dont nous sommes capable ne saurait nous empêcher de reconnaître que la bataille la plus réussie du Salon est la *Bataille de Sadowa*, de M. Otto Heyden. Son premier mérite est de ne pas afficher des proportions écrasantes. Il n'est pas inutile d'appeler sur cette réserve de bon goût l'attention de

nos peintres français, de MM. Pils et Yvon notamment, qui raffolent des gros bataillons. M. Heyden est, d'ailleurs, un coloriste vif et plein de chaleur ; s'il dessinait avec plus d'esprit, il pourrait donner des inquiétudes à notre école.

Qui donc a dit que la Paix était la nourrice de tous les arts ? Ce n'est pas un peintre de batailles, bien sûr.

Si la bonne entente avec nos voisins continue longtemps, M. Pils, déjà nommé, sera réduit à peindre des madones ; M Yvon exécutera peut-être des natures-mortes. Les madones ont leur poésie et les natures-mortes ne sont pas sans charmes. Mais couvrez donc six mètres de toile avec de pareils sujets !

Donc, les tableaux militaires sont rares au Salon. Il y a bien, je le sais, quelques épisodes de la campagne du Mexique, par MM. Beaucé, Janet-Lange, Chamerlat, etc.; mais les porteurs d'obligations mexicaines et les gens qui s'intéressent aux progrès de l'art me permettront de n'en rien dire.

Quelques artistes bien avisés vivent des souvenirs de notre gloire militaire : M. Eugène Bellangé et M. Eugène Charpentier sont de ce nombre. L'Exposition a, du premier, un *Episode de la bataille de l'Alma*, petit tableau peint avec esprit, d'après un croquis de feu Hippolyte Bellangé ; — du second, le *Gué* (Crimée) et les *Tirailleurs* (Italie), véritables scènes de genre, plus intéressantes que les compositions à grand fracas.

M. Guillaume Regamey, inconnu hier, vient de s'élever, d un seul bond, au rang des peintres les plus habiles de notre jeune école. Ses *Sapeurs du 2e régiment de cuirassiers de la garde* impressionnent vivement par l'arrangement pittoresque de la composition, par la vérité et la force du coloris. Ils se présentent de front, montés sur des chevaux noirs dont les raccourcis hardis excusent quelques imperfections de dessin. La pluie qui tombe. détrempe le terrain. Le vent s'engouffre dans les manteaux rouges des cavaliers et agite les crinières des chevaux.

M. Protais, l'élégiaque de la peinture militaire (quel genre, hélas ! comporte plus l'élégie !), M. Portais est plus langoureux, plus pâle que jamais dans sa *Prière du soir à bord du* Solferino : ses matelots, des loups de mer métamorphosés en agneaux, ne seront bientôt plus que des ombres et s'évanouiront dans le brouillard gris qui les enveloppe. La *Grand'Halte* est d'un coloris plus vif : les tons rouges des pantalons donnent la réplique aux tons verts des arbres et des arbustes ensoleillés, et pourtant la scène manque de gaîté.

Nos troupiers auraient-ils donc perdu de leur belle humeur depuis qu'ils n'ont plus Charlet, Raffet, Bellangé, pour portraitistes ?

On sait avec quelle verve, avec quelle conviction ces trois artistes ont *illustré* la légende napoléonienne : le petit caporal et ses vieux grognards ont pris sous leurs crayons des proportions épiques. Les peintres d'aujourd'hui semblent s'être donné le mot pour affadir cette légende ; quelques-uns même la rendent grotesque, ce qui n'empêche pas leurs tableaux de jouir des honneurs du Salon carré. Mais ne nommons personne.

Les héros de l'antiquité ne sont pas mieux traités que ceux du premier empire : le cul-de-jatte Scarron applaudirait aux travestissements que leur inflige la fantaisie de nos peintres archéologues. Pour nous, plus surpris qu'étonné de tant d'irrévérence, nous nous demandons comment il se fait que la Société des auteurs dramatiques laisse ainsi la peinture empiéter sur le théâtre. Elle ne saurait se le dissimuler pourtant : les peintres pillent sournoisement les pièces en vogue : M. Lecomte-Dunouy, par exemple, vient de s'approprier l'un des types les plus extravagants de la *Belle Hélène*.

M. Lecomte-Dunouy est le meilleur élève de M. Gérome : comme son maître, il se pique de littérature :

Il a des vieux auteurs la pleine intelligence,
Et sait du grec, madame, autant qu'homme de France.
— Du grec ! ô ciel ! du grec ! — Du grec ! quelle douceur !

Si nos souvenirs sont fidèles, M. Lecomte-Dunouy débuta, au Salon de 1865, par une traduction d'Eschyle (la *Sentinelle grecque*, sujet tiré de l'*Orestie*) ; l'année suivante, il fut médaillé pour une *Invocation à Neptune* ; aujourd'hui, il s'attaque à Sophocle, et, dans un petit tableau sur la bordure duquel il a inscrit un passage de ce poète, il déroule la scène suivante :

Ajax, fils de Télamon, l'invincible Ajax, vient de massacrer dans sa chambre, — où il les avait réunis, — d'innocentes génisses et des agneaux bêlants, qu'il a pris pour les Atrides ; tout à coup, il reconnaît son erreur et, saisi d'un juste dégoût, il écarquille les yeux, se drape en frémissant dans son manteau et s'applatit contre la muraille ; une femme gigantesque, blanche et morne comme la statue du Commandeur, ayant une lance à la main, un casque sur la tête et un hibou sur l'épaule, — vous avez reconnu Minerve, — descend du plafond, au milieu d'un

feu de Bengale, et appuie sa lourde main sur le front du Télamonien; les parents de ce dernier, ses amis, ses esclaves, placés au fond, dans la coulisse, regardent avec stupéfaction ce qui se passe...; ils s'attendent à voir disparaître le héros dans une trappe.

M. Lecomte-Dunouy voudrait nous faire croire qu'il a découvert dans Sophocle cet égorgeur en chambre, cette géante qui exécute une *pose blanche*, ce feu de Bengale et ces comparses anodins. — Nous ne prendrons pas le change. Figurants et accessoires viennent des Variétés; la Minerve est, peut-être, une cariatide en carton-pierre détachée de quelque temple de la Sagesse, — du palais du Corps législatif, par exemple, — mais, pour sûr, l'Ajax est bien l'idiot belliqueux que nous avons vu dans la *Belle Hélène*. Toute cette scène, d'ailleurs, est une charge héroïque.

L'auteur de la *Folie d'Ajax le Télamonien* nous pardonnera la franchise un peu crue de nos observations : il est jeune, il dessine bien, et saura sans doute se débarrasser de cette touche maigre et lisse qu'il a empruntée à son maître; il a une ambition louable, celle de s'élever au-dessus de la banalité; il a lu dans Horace que la couronne de lierre, récompense des fronts savants, *doctarum ederæ præmia frontium*, donne aux hommes l'immortalité, et que, pour ne pas être confondu avec la foule, il n'est rien de tel que de hanter les bois sacrés, de regarder danser les nymphes et les satyres, et d'évoquer les ombres des héros...

Tout cela est fort beau, sans doute, mais le moindre grain de vie, de réalité, ferait bien mieux notre affaire.

Eh! que nous importent les Atrides, les Ajax, les Ulysse, les Achille et autres grands hommes antédiluviens, pour lesquels nous n'aurions pas assez de cordes et assez de potences, s'ils revenaient aujourd'hui! Trop longtemps ces héros ont traîné sur la scène leurs cothurnes et leurs passions bestiales. Le romantisme littéraire en a débarrassé le théâtre. D'où vient donc qu'ils gardent encore en peinture un reste de leur antique omnipotence ?

— C'est la faute à David! ne manqueront pas de s'écrier les peintres chevelus, qui oublient volontiers que Delacroix a peint Bacchus, Orphée, Ariane, Médée, Andromède, et bon nombre d'autres dieux, demi-dieux, héros et héroïnes de l'antiquité.

— Non, mes amis, ce n'est pas plus la faute à David que la faute à Delacroix. C'est la faute au public inconséquent qui bâille à une tragédie de Racine et tolère la tragédie du premier rapin venu.

C'est la faute aux critiques assermentés qui décrivent minutieusement ces peintures héroïco-comiques et qui prétendent que le grand art est là. C'est la faute aux amateurs qui achètent ces vieilleries, sauf à les reléguer dans un coin de leur cabinet et à ne jamais les regarder. C'est la faute à M. Alexandre Dumas fils qui s'est rendu, dit-on, l'acquéreur des *Centaures* de M. Fromentin, lui qui sait si bien, pourtant, que Marco vaut Laïs, que tous les viveurs n'ont pas des pieds de bouc, et qu'on voit encore sur le turf, des hommes-chevaux.

Mais, parlons du cours d'histoire grecque que M. Charles Marchal vient d'ouvrir par deux charmantes leçons, l'une sur *Pénélope*, l'autre sur *Phryné*. A la bonne heure! voilà de l'histoire qui n'a pas besoin de longs commentaires pour être comprise et goûtée!

Une jeune femme, assez jolie pour prétendre à un trône, voire à celui d'Ithaque, mais qui se contente d'être une des mille reines du grand monde parisien, travaille à un ouvrage de tapisserie, debout devant un petit guéridon chargé d'écheveaux de laine de toutes couleurs. Elle pousse activement l'aiguille, mais l'expression de son gracieux visage trahit une légère préoccupation. Sur le guéridon, parmi les écheveaux, une fleur, une pensée est placée dans un vase à côté d'un médaillon. Il n'est pas besoin de savoir le grec pour deviner que ce médaillon est le portrait du mari absent, l'image de l'Ulysse auquel rêve cette belle Pénélope. Quelle pureté exquise dans le profil de cette jeune femme! quelle grâce pudique dans son maintien! quelle élégance de bon ton dans sa parure!

Phryné ne travaille pas, ne rêve pas : elle est debout aussi, près d'une table de toilette garnie de guipure, sur laquelle on aperçoit, à côté d'une coupe à bijoux et d'une boîte à poudre de riz, un billet doux illustré d'une couronne de comte ; d'une main, elle arrange un collier sur ses épaules nues, de l'autre elle soulève sa jupe de velours noir, et met à découvert, sous des flots de dentelle, un pied mignon et un bas de soie blanc soigneusement tiré; elle fixe sur nous ses grands yeux, vagues et profonds comme l'abîme qui attire et qui renferme la mort : son visage, à la fois morne et provoquant, est encadré par une abondante chevelure colorée en or et se détache vigoureusement sur un fond de tenture jaunâtre. Cette tête est une création extrêmement heureuse et originale.

Qui aurait jamais soupçonné le peintre des servantes de Bouxwiller et des petites Alsaciennes endimanchées, de connaître si

bien *son* Paris? Qui l'aurait cru capable de rendre avec tant de délicatesse ce type si fin, si suave, de la femme honnête, avec un accent si pénétrant, cette physionomie lascive de la prostituée? M. Marchal a eu le bon goût, d'ailleurs, de ne pas trop insister sur le contraste; *Pénélope* n'a pas l'air revêche d'un dragon de vertu et *Phryné* ramène fort à propos, devant sa gorge nue, un bras qui voile en partie son impudicité. Le seul tort de ces deux femmes est d'avoir, l'une et l'autre, une taille démesurée : peut-être aussi ne sont-elles pas suffisamment enveloppées d'air et de lumière. L'exécution ne laisse rien à désirer, du reste, dans les accessoires; la robe de faille grise de Pénélope et la robe de velours noir de Phryné viennent des ateliers de MM. Stevens, Toulmouche, De Jonghe et Ce.

Comme on voit, il n'est pas besoin de faire de grands frais d'érudition pour peindre des caractères et des types qui sont de tous les temps et de tous les pays. Est-ce que M. Fouque, qui a représenté avec talent *Vénus et Adonis*, aurait été bien embarrassé de trouver à Arles, sa ville natale, une belle femme amoureuse d'un jeune chasseur? Est-ce que M. Klagman, l'auteur d'une *Médée*, à laquelle le jury a décerné une médaille, n'aurait pas découvert, hélas! bon nombre de mères dénaturées sur les bancs de la cour d'assises?

Est-ce que M. Biennoury, pour nous montrer un mari s'exerçant à la patience, avait besoin d'exhumer ce pauvre Socrate, de l'asseoir au milieu d'un amoncellement de *bibelots* archaïques, et de ramener près de lui son épouse acariâtre, échevelée et grimaçante comme une harpie?

Malgré nos préférences pour les sujets modernes qui n'imposent au peintre d'autre préoccupation que celle de son art, et que le public comprend sans effort, nous n'entendons certes pas contester l'intérêt que peuvent avoir un tableau d'histoire ancienne et une scène de mœurs grecques ou romaines : l'essentiel est que de pareilles compositions ne soient pas des *poncifs* ou des *restitutions* pédantesques.

M. Hector Leroux ne se borne pas à reproduire avec soin le bric-à-brac antique, recueilli au musée des Studj et au musée Campana, il s'applique surtout à traduire les passions, les caractères du monde romain, tels qu'ils nous sont révélés par les témoignages des auteurs contemporains. Ses compositions pourraient se passer, d'ailleurs, d'une exactitude rigoureuse, au point de vue

archéologique, car il y apporte quelque chose qui vaut mieux que l'érudition, il y met un sentiment personnel et poétique. On n'a pas oublié les *Croyantes* (1863), le *Columbarium* (1864), l'*Initiation aux mystères d'Isis* (1865), charmantes toiles qui auraient enlevé tous les suffrages, si elles eussent été peintes avec plus de fermeté et dans des tons plus vigoureux.

Cette année, M. Leroux expose deux tableaux dont la coloration légèrement blafarde s'explique, jusqu'à un certain point, par le choix des sujets. Dans l'un, on voit *Messaline*, déguisée en courtisane, qui vient frapper à la porte d'un lupanar; elle a amené avec elle sa confidente unique, la compagne de ses débauches, la seule prostituée de Rome, si l'on en croit Pline, par qui elle fut vaincue en lubricité. Celle-ci, penchée contre la porte du bouge et épiant avec impatience l'arrivée du *leno*, respire dans toute sa personne l'amour désordonné du plaisir. En revanche, la physionomie de Messaline n'est pas assez accusée; on ne reconnaît pas là le monstre de luxure si énergiquement dépeint par Juvénal.

Peut-être devrions-nous faire aussi un reproche à M. Leroux de ce qu'il n'a pas donné à la *Sorcière* de son second tableau, la chevelure éparse, la bouche tordue par les hurlements, la pâleur hideuse qu'Horace attribue à Sagana et à Canidia, les magiciennes dont celle-là s'intitule l'élève; mais, telle qu'elle est, cette devineresse ne manque pas d'un certain catactère fatidique. Quant à la jeune fille, qui est venue la consulter sans doute sur les moyens de fixer la tendresse de son fiancé, et qui l'écoute avidement, les genoux en terre, la tête penchée, le sein haletant, n'est-ce pas là une figure originale et vraiment poétique? On voudrait pouvoir lui dire à cette pauvre désolée, ce que Sénèque écrivait à une jeune fille amoureuse qui désirait interroger des sorcières: « Mon enfant, ces femmes vous tromperont. Ecoutez-moi; je puis vous servir mieux qu'elles; toute ma magie consiste dans mon expérience, et cette magie-là n'est point dangereuse. Voici un charme sans drogue, sans plante, sans enchantement, et cependant infaillible: Aimez, et l'on vous aimera. »

Les *Esclaves travaillant la terre*, de M. Schutzenberger, et les *Esclaves jetés aux murènes*, de M. Baader, sont des peintures sinistres, saisissantes, d'énergiques satires de la civilisation romaine. Le premier de ces tableaux déconcerte, d'abord, par les attitudes et les expressions bestiales des misérables presque nus occupés à piocher la terre, sous un soleil ardent; mais on ne tarde

pas à reconnaître la vérité de la scène, on est ému de tant de souffrances, de tant de dégradation, et l'on se rappelle involontairement les lignes poignantes que La Bruyère a consacrées aux paysans de son temps.

Pour montrer, d'ailleurs, qu'il n'a pas retracé cette scène d'abjection par amour du laid. M. Schutzenberger a placé au premier plan de son tableau, à droite, une figure équestre de la tournure la plus distinguée et du dessin le plus ferme; cette figure est celle du maître des travaux (*operum magister*), monté sur un cheval blanc et qui tient à la main un croc en guise de sceptre.

La composition de M. Baader est bien faite pour donner le frisson : ces esclaves entassés au fond d'un vivier ténébreux, sur le bord d'une eau noire où l'on entrevoit un squelette humain, cette mère qui suit d'un œil hagard les mouvements des murènes prêtes à dévorer son enfant, cette jeune fille qui lève désespérément ses beaux bras vers le ciel, ce jeune homme vigoureux qui cherche en vain à ébranler la porte de fer du vivier, ce vieillard étendu sur le dos et enlacé déjà par les anneaux visqueux des poissons reptiles... n'est-ce pas horrible?

Pour faire contraste à ces monstruosités de l'âge de fer, MM. Bouguereau et Lévy retracent les occupations innocentes de l'âge d'or. M. Bouguereau voudrait être le Théocrite de la peinture idyllique; M. Lévy se contenterait d'en être le Longus. Il y a dans la *Pastorale*, du premier de ces artistes, deux jolis petits enfants qui font danser des bergères; celui qui se tient sur un pied en agitant un tympanum au-dessus de sa tête, a presque la pureté et la grâce de contours d'une statuette antique. Mais la couleur est froide et plate. Les *Enfants endormis* valent beaucoup mieux sous ce rapport : il semble que M. Bouguereau se soit efforcé d'atteindre à la fraîcheur de coloris de Murillo et à la morbidesse de Prudhon, en peignant ces gracieux bébés dont les chairs roses et rebondies se dorent de reflets d'une exquise finesse.

M. Lévy s'est épris de Daphnis et de Chloé, et ne les quitte plus. Après nous les avoir montrés tantôt buvant à la vasque d'une fontaine, tantôt traversant un ruisseau, et, une autre fois, près de tomber dans un abîme, il les représente aujourd'hui courant à travers des bosquets fleuris (*les Lilas*) et puis, obligés de se réfugier sous un arbre à cause de l'orage (l'*Arc-en-Ciel*). Que penseriez-vous de Bernardin de Saint-Pierre, monsieur Lévy, s'il s'était borné à écrire six variantes de *Paul et Virginie*?... Prenez

garde que votre talent, si fin et si distingué, ne s'affadisse dans de pareilles répétitions. Déjà, vos tableaux de cette année sont bien inférieurs à ceux des Salons précédents.

L'amour de la nouveauté, la soif de l'originalité, voilà ce qui égare M. Alma-Tadema : tant il est vrai qu'il y a danger à abuser des meilleures choses! La *Sieste* est une composition tout à fait bizarre, un morceau de frise encadré : on n'y voit que trois figures, de grandeur naturelle, un vieillard à front chauve et à barbe de philosophe, un jeune Romain frisé à la mode orientale et une esclave blonde qui joue de la flûte à deux tuyaux pour charmer la somnolence des deux premiers personnages. La musicienne est représentée à mi-corps et de profil ; les deux hommes sont étendus sur des lits antiques. En avant, sur une table, on voit des roses, des fruits, une amphore étrusque, des rhytons d'or et une statuette en argent de Vénus Callipyge : ces accessoires sont rendus d'une façon très remarquable et jouent, à vrai dire, le principal rôle dans le tableau.

On n'a pas oublié les étranges scènes égyptiennes du temps des Pharaons qui ont commencé la réputation de M. Alma-Tadema. Un débutant, M. Pinchart, s'annonce comme devant continuer, non sans talent, la *restitution* des types et des usages de ces époques lointaines. Son tableau, le *Culte des ibis*, n'est peut-être pas d'un dessinateur irréprochable, mais il dénote un esprit curieux et distingué que nous voudrions voir préoccupé de sujets plus vivants.

A quels peuples, hélas! ce résurrectionisme archéologique ne va-t-il pas s'étendre? Voici M. Leloir qui nous fait assister à un *Baptême de Sauvages aux îles Canaries, en* 1404! Et il nous faut croire que de pareilles inventions ont beaucoup d'admirateurs, puisque le tableau de M. Leloir, exécuté d'ailleurs avec une habileté incontestable, est une commande du ministère des Beaux-Arts.

Sauvages pour sauvages, je préfère les *Pêcheuses de la rivière Sagüasson*, de M. Biard : c'est laid, c'est grotesque, mais, du moins, M. Biard a peint ce qu'il a vu.

IV

Peintres et photographes. — Portraits-cartes et portraits-croûtes. — Une statistique navrante.— Le mur de la vie privée.— Piéges tendus à la critique. — Portraits officiels : L'Ennui naquit un jour de l'uniforme ôté. — M. Lehmann et la méthode ingriste. — M. Cabanel et la tachydermie. — MM. Jalabert et Dubufe. — Le triomphe du paletot d'orléans. — M. Jules Lefebvre et Mlle Nélie Jacquemart.—Compliments aux dames.—MM.Chiffard, Dehodencq, Heilbuth, Pérignon, Loyer, de Pommayrac. — Les portraitistes médaillés : MM. Thirion, Paul Cellier, Glaize fils, Lobrichon, de Coninck, Parrot.— Trois indicisplinés : MM. Régnault, Clément et L. Arnaud.—De l'influence des perroquets et des chats noirs sur les décisions du jury. — M. Manet : la *Femme rose* et le portrait de M. Zola. — M. Renoir. — La *Dame aux épingles*, de M. Ricardo de los Rios. — MM. Ribot et Vollon. — M. Courbet : l'*Aumône du mendiant.*

On nous avait prédit que la photographie tuerait l'art du peintre de portraits ; que la fidélité et le bon marché des images héliographiques détourneraient le public des tableaux à l'huile, toujours coûteux et si rarement satisfaisants. — Comme à l'ordinaire, les esprits timorés avaient pris la nouveauté pour un piège, le progrès pour un danger.

La vérité est que l'héliographie a été à la fois très-utile et très préjudiciable aux peintres ; très-utile, en ce qu'elle leur a fourni une foule d'indications précieuses, notamment sur les jeux de la lumière et des ombres ; très-préjudiciable en ce qu'elle a propagé cet amour du fini, cette recherche du détail qui sont si contraires aux principes de l'art.

La vérité encore, c'est que certains photographes apportent dans leur reproduction de la figure humaine infiniment plus de goût, de sentiment, d'originalité, qu'il ne s'en trouve dans la majeure partie des portraits peints. Mais, quelle que soit l'habileté de ces collaborateurs du soleil, il faut bien reconnaître qu'ils sont incapables de lutter avec les maîtres peintres, dont ils ne possèdent ni les ressources techniques, ni la variété de procédés, ni la liberté d'allures, ni la puissance d'interprétation morale.

Plût à Dieu, d'ailleurs, que les portraits-cartes nous eussent délivrés complétement des portraits-croûtes ! Malheureusement,

le Salon de 1868 est là pour montrer que ces derniers forment encore un imposant bataillon. Nous croirions faire preuve d'une indulgence extrême. en disant qu'on voit à cette exposition une centaine de portraits supportables. Or, sachez qu'on y compte en tout : 320 portraits à l'huile, 203 portraits au crayon, à l'aquarelle, au pastel, en miniature, 238 médaillons, bustes et statues-portraits en plâtre, en marbre, en bronze ; soit environ le cinquième du chiffre total des ouvrages de peinture, de sculpture et de gravure en médailles ! N'est-ce pas navrant ?...

En présence de ces sept cent soixante-et-une figure d'hommes épanouis et de femmes décolletées, quêtant nos regards, nos sourires, nos applaudissements, qui donc oserait soutenir que la société contemporaine éprouve véritablement le besoin de murer sa vie privée ? Mais ce serait à croire que ces gens-là sont venus tendre un piège à la bonne foi des journalistes et les provoquer à enfreindre les prescriptions de l'amendement Guilloutet !

Supposez, en effet, un critique aussi naïf que consciencieux ; il pourra avoir l'occasion d'écrire ceci : « M. Barbanchu a fait preuve d'une *maestria* incomparable dans son portrait de Mme Ixe : la difformité physique n'a pas trouvé, depuis Velazquez, un interprète plus vigoureux, plus saisissant. » Ou bien : « Le portrait de Mlle Ygrecque, par M. Pommadier, est des plus séduisants : la langueur des traits, l'expression voluptueuse de la bouche, la flamme dévorante du regard, et cette vague inquiétude et ces tressaillements qui annoncent l'éclosion de la puberté, tout cela est rendu avec une science, une couleur, etc. » Ou encore : « Que les maîtres sont habiles ! Il a suffi à l'illustre M. Patouillard de quelques coups de pinceau pour indiquer nettement le caractère de M. Zède dont il avait à faire le portrait : l'imbécillité marquée par l'étroitesse du front, la fatuité par le port de la tête et la béatitude du sourire. »

Est-il besoin de dire que cette triple appréciation vaudrait à son auteur une triple assignation à *comparoir ?* Et cependant, cette façon de faire de la critique d'art serait la seule intelligente, la seule sérieuse, la seule utile. Ce que nous devons exiger, en effet, du portraitiste, ce n'est pas seulement qu'il copie avec exactitude les traits de son modèle ; un peu de patience suffit pour cela. Ce que nous voulons, c'est qu'il fixe, dans l'expression du masque, le caractère individuel et, pour ainsi dire, la physionomie intime du personnage représenté. Voyez tous les portraits

exécutés par les maîtres : la *Joconde*, du Vinci; le *Castiglione*, de Raphaël; le *Charles-Quint*, du Titien; le *Henri VIII*, de Holbein; le *Philippe IV*, de Velazquez; le *Charles Ier*, de Van Dyck..., et dites-moi si ces chefs-d'œuvre ne vous offrent pas les types de la beauté qui fascine, de l'intelligence unie à la probité, de l'ambition froide et tenace, du cynisme brutal, de la raideur aristocratique, de l'élégance aimable ?

A la vérité, les portraits contemporains ne sauraient avoir, en général, une signification bien précise; à la banalité des sentiments correspond la banalité des types, à l'effacement des caractères, l'effacement des physionomies. Nous pouvons donc aborder sans trop de frayeur la revue des sept cent soixante-et-une figures exposées au Salon.

Les portraits officiels sont, comme à l'ordinaire, d'une médiocrité désolante. M. Viénot a peint l'Impératrice Eugénie avec une mollesse qui ferait presque regretter M. Winterhalter. La reine d'Espagne, son royal époux et ses grands officiers ont été représentés à cheval par M. Charles Porion, qui s'est efforcé d'être grave et n'a su être que maussade.

M. Oscar Dehaes, de Lille, a réussi du moins à conserver au souverain-pontife sa physionomie souriante.

Nous ne dirons rien des généraux, des amiraux, des sénateurs, des députés, tout resplendissants de dorures, de cordons, de croix, d'étoiles et de crachats : pour leurs portraitistes, ces honorables ne sont pas des hommes, ce sont des constellations. Cela est tellement vrai que, s'il arrive à quelque personnage chamarré par état de se faire peindre en costume civil, il nous apparaît presque toujours avec un air sombre et taciturne.

M. Henri Lehmann a su éviter cet écueil en faisant le portrait du vice-amiral Jaurès : le visage respire une aimable bonhomie: l'attitude est pleine d'abandon et de naturel; mais ce qui est vraiment triste ici, c'est la couleur. M. Lehmann appartient à l'école ingriste, qui fait consister tout le mérite de la peinture dans la netteté des lignes, dans la précision et l'élégance des contours, et qui pousse jusqu'à la monochromie la sobriété de la couleur. Méthode déplorable, absolument contraire à la vérité, à la nature, car elle méconnaît la lumière, le mouvement, la vie.

MM. Pichon, Timbal, Cabanel suivent les mêmes traditions que M. Lehmann. Les portraits de grandes dames de M. Cabanel

sont assurément très-distingués, très-aristocratiques, à ne considérer que la pureté du galbe, la dignité du maintien, la douce gravité de l'expression ; mais comment croire à la réalité de ces figures ? Il n'y a pas d'air dans le milieu qu'elles habitent ; leur visage, leurs bras, leurs épaules gardent l'impassibilité de la matière inorganique. Le sang ne circule pas sous l'épiderme. Belles têtes! mais... que la vie semble avoir abandonnées. Je me trompe : la vie n'est pas tout à fait absente ; elle s'est réfugiée dans l'œil humide et expressif où la lumière se joue.

Il y a, dans les muséums. des lionnes, des tigresses empaillées avec une habileté extraordinaire; tout à coup il vous semble qu'elles vont bondir. Et cependant vous n'êtes pas sans avoir remarqué que leurs membres ont perdu toute souplesse, que leur pelage s'est terni : de quoi donc pouvez-vous être ému ? — d'un éclair qu'un rayon de soleil a fait jaillir de leurs yeux d'émail.

M. Cabanel fait comme l'artiste en tachydermie : il compte sur la vivacité de la prunelle pour produire l'illusion.

Les portraits de M. Jalabert n'ont pas la distinction de ceux de M. Cabanel ; mais ils sont un peu plus vivants, ce qui vaut bien qu'on s'y arrête. On remarquera surtout le portrait de *Mme la comtesse H...* L'attitude a du naturel, l'expression de la sincérité ; la robe de soie bleue, garnie de dentelles blanches au corsage, est d'un ton assez lumineux. Le défaut de cette peinture est d'être brossée avec une sorte de timidité qui affadit le modelé et détruit le relief.

M. Dubufe a été accablé de tant d'épigrammes, qu'il est bien juste de ne pas lui ménager les éloges pour les progrès très-réels que dénotent ses portraits du prince Paul Demidoff et de M. Mosselmann. A force de s'entendre dire qu'il faisait de la peinture lisse, fade, pommadée, prétentieuse, M. Dubufe s'est décidé à copier simplement ce qu'il voyait ; peut-être n'a-t-il pas su éviter tout à fait la vulgarité et ne s'élèvera-t-il jamais à une compréhension morale bien puissante ; mais on ne peut nier que les têtes de ses deux portraits ne soient étudiées avec soin et peintes avec fermeté. Nous ne disons rien des accessoires : les étoffes ne sont que trop consciencieusement détaillées ; le paletot d'orléans de M. Mosselmann. par exemple, est le triomphe du trompe-l'œil.

C'est un défaut commun à la plupart des portraitistes de notre temps d'accuser avec une précision implacable les contours de

leurs figures et les moindres détails du costume. Si Denner revenait au monde, il aurait un succès étourdissant. Nous ne supposons pas que M. Jules Lefebvre, l'auteur de la *Femme couchée*, se rende jamais coupable des prodiges qui ont fait la réputation de cet odieux miniaturiste. mais nous voudrions qu'il apportât plus de laisser-aller et de verve dans l'exécution de ses portraits. Celui qu'il a exposé n'en est pas moins l'un des plus attrayants du Salon : il représente une jeune fille blonde, au teint clair et rosé, au regard limpide, à la bouche épanouie par un léger sourire : elle fixe sur nous ses yeux bleus, naïfs et résolus, et semble s'étonner d'être le point de mire de tant de curieux. La tête est bien posée sur le col, et l'on devine, sous le fichu de crêpe noir, les attaches juvéniles du cou et des épaules. Les mains placées sur les genoux jouent avec les feuilles d'un éventail.

Un portrait non moins séduisant, est celui de Mlle G. B., par Mlle Nélie Jacquemart : comme dans le tableau précédent, le modèle est une blonde jeune fille, d'un type original et charmant ; elle est debout et se dirige vers le fond, en retournant vers nous son gracieux visage ; de petites boucles de cheveux, légères et soyeuses, folâtrent autour du front et sur la nuque. — L'exécution, souple et moelleuse dans cette peinture, acquiert plus de fermeté et de relief dans le portrait que Mlle Jacquemart a fait de M. Benoît Champy, en costume de président.

Il est assez rare de trouver une femme peintre qui ait autant de fermeté et de sûreté dans la main, que Mlle Nélie Jacquemart; mais il en est plusieurs qui, à défaut de vigueur, savent mettre de la grâce et de la délicatesse dans leurs portraits; telles sont Mme Laure de Chatillon, Mme Adrienne Coeffier, Mme Lucile Doux, Mlle Joséphine Houssay, et Mme Alix de Laperelle, dont la *Jeune fille portant des fleurs un jour de fête,* peut être regardée comme un véritable portrait.

M. Heilbuth a peint dans la manière rembranesque dont il est décidément épris, un délicieux petit portrait de femme *(Mme Clayseymer).*

Les portraits de MM. Pérignon, de Pommayrac, Loyer, se font remarquer par la sincérité de l'expression et le bon goût des accessoires.

Le portrait de Victor Hugo, par M. Chifflart, n'est digne ni du modèle, ni des œuvres antérieures de l'artiste. Au contraire, celui de Théodore de Banville fait honneur à M. Dehodencq : c'est une peinture large, énergique.

Les portraitistes ont été particulièrement favorisés, cette année, dans la distribution des récompenses. Outre M. Lefebvre et Mlle Jacquemart, on remarque parmi les médaillés MM. Thirion, Paul Cellier, Glaize fils, Lobrichon, de Coninck et Parrot. Ces deux derniers, il est vrai, ont exécuté, comme M. Lefebvre, de grandes figures académiques qui ont dû peser plus que leurs portraits dans la balance du jury.

L'*académie* de M. de Coninck (l'*Epreuve)* a des chairs violacées; mais le modelé est assez ferme et la composition ne manque pas d'originalité. L'autre tableau de cet artiste, représentant « trois enfants dans un paysage, » est tout à fait désagréable : l'exécution est sèche et froide, et la perspective des plus défectueuses. M. Parrot a personnifié l'*Elégie* sous la figure d'une femme nue, rêvant au bord de la mer, le bras appuyé sur une lyre d'ébène. On peut lui pardonner ce morceau ennuyeux en faveur d'un petit portrait de jeune fille, d'un sentiment gracieux et d'une coloration très fine.

MM. Regnault, Clément et Louis Arnaud n'ont pas eu part aux faveurs du jury : mais aussi, pourquoi s'avisent-ils d'aimer la lumière et les couleurs bruyantes, d'avoir de l'originalité, de la verve, de la franchise ; toutes qualités qui trahissent la jeunesse et que ne sauraient priser des gens d'expérience comme MM. Cabanel, Lehmann et Gérome ?

Vous me direz que M. Regnault a peint une femme bien vivante, dont la robe de velours cramoisi se détache sur un rideau écarlate avec une vigueur extraordinaire ; que M. Clément n'a pas déployé moins de hardiesse dans le portrait d'une jeune demoiselle vêtue d'une robe de soie gris-bleuâtre et assise sur un canapé rouge; que M. Arnaud a représenté, avec une naïveté d'expression et une franchise de couleur tout à fait séduisantes, une fillette qui vient, accompagnée de son chat noir, tendre un morceau de sucre à un perroquet. Vous ajouterez que, par moment, il semble que ces trois portraits s'animent et se remuent dans leur cadre. — Eh ! voilà justement ce qui aura effrayé le jury !

Les perroquets et les chats noirs n'ont jamais plu aux classiques : passe pour les chats noirs, animaux fantastiques, s'il en fut ; mais les perroquets? — M. Manet, qui n'aurait pas dû oublier la panique causée, il y a quelques années, par son chat noir du tableau d'*Ophélia*, a emprunté le perroquet de son ami Courbet, et l'a placé sur un perchoir, à côté d'une jeune femme

en peignoir rose. Ces réalistes sont capables de tout! — Le malheur est que ce maudit perroquet n'est pas empaillé comme les portraits de M. Cabanel, et que le peignoir rose est d'un ton assez riche. Les accessoires empêchent même qu'on ne remarque la figure; mais on n'y perd rien...

Le portrait de *M. Emile Zola* excite moins de colères que la *Femme rose :* on trouve que le visage est encore d'un modelé un peu sec, faute de demi-teintes, et que le fauteuil de tapisserie sur lequel l'auteur de *Thérèse Raquin* est assis, n'est pas en équilibre; mais on est bien obligé de reconnaître qu'il y a beaucoup de lumière dans ce tableau et que les détails — étoffes, brochures, estampes — sont indiqués avec une largeur et une puissance peu communes.

M. Manet est déjà un maître apparemment, puisqu'il a des imitateurs; de ce nombre est M. Renoir, qui a peint, sous le titre de *Lise*, une femme de grandeur naturelle se promenant dans un parc; ce tableau captive l'attention des connaisseurs, autant par l'étrangeté de l'effet que par la justesse du ton. C'est ce que dans la langue réaliste on est convenu d'appeler une belle tache de couleur.

Un portrait passablement excentrique est celui d'une jeune fille espagnole, par M. Ricardo de los Rios. Cette jeune fille est vue à mi-corps, les mains gantées et tenant un éventail, le visage encadré par une mantille de dentelles blanches que d'énormes épingles fixent sur le haut de la tête. Il y a certainement du talent dans l'exécution de cette peinture; mais le public s'arrête de préférence devant le tableau que le même l'artiste a intitulé : *Après le duel*, et dans lequel il a représenté un homme étendu à terre, se tordant dans les convulsions de l'agonie et cherchant à comprimer avec sa main la blessure d'où s'échappe son sang.

Cette figure rappelle l'*Orlando muerto*, de Velazquez, qui, de la galerie Pourtalès, est passé à la National Gallery. Le mouvement est juste, expressif, bien qu'on ne sente pas assez le corps sous les vêtements. La couleur est d'une grande richesse : le juste-au-corps de velours vert, la culotte de velours noir, le manteau groseille, les bottes molles à revers chamois et le feutre gris, forment une symphonie à la fois éclatante et harmonieuse. A dire vrai, l'intensité de l'effet est due en partie à ce que la figure s'enlève sur un fond entièrement noir, comme si le duel avait eu lieu dans une cave.

M. Ricardo de los Rios fera bien d'éviter les ténèbres où M. Ri-

bot enfouit obstinément son talent. M. Ribot est un praticien de premier ordre, il accuse le nu avec une science, une fermeté, un relief vraiment extraordinaires; mais il a tort de ne demander ses effets qu'à l'opposition violente des clairs et des ombres. Ribeira, qu'il s'est proposé, dit-on, pour modèle, ne s'est-il pas montré parfois aussi lumineux, aussi éclatant qu'un Vénitien?

M. Ribot a eu l'idée de mettre en scène une des plus jolies fables de La Fontaine, l'*Huître et les Plaideurs*; c'était bien le cas d'égayer sa couleur par un rayon de soleil, de décrasser ses figures et de rabattre un peu de leur férocité habituelle. Il n'en a rien fait.

M. Vollon affectionne, comme M. Ribot, les tons les plus sombres, et étend volontiers sur ses toiles une sorte de patine anticipée. Le grand tableau dans lequel il a représenté, sous le titre de *Curiosités*, un amas d'armes, d'armures et objets d'art, n'en est pas moins une des plus belles peintures du salon, un morceau digne des maîtres les plus habiles du genre. Le portrait de *Pierre Flachat*, pêcheur à Mers, près du Tréport, se distingue aussi par la vigueur de l'exécution; mais on y sent trop l'imitation de M. Courbet.

Le maître d'Ornans doit être content : il a prouvé que le réalisme n'était pas mort

L'*Aumône du Mendiant* a soulevé presque autant de tempêtes que les *Baigneuses*. J'avoue que le premier aspect de ce tableau est loin d'être rassurant. Le mendiant est hideux; sa tête, ravagée par la misère et la vieillesse, ressemble à ces figures en caoutchouc auxquelles le doigt fait prendre les formes les plus excentriques ; ses haillons sordides couvrent un corps qui n'a plus rien d'humain. Le petit bohémien, qui envoie à ce mendiant généreux un baiser en échange d'un sou, est affreusement dépenaillé, et la mère, accroupie au pied d'un arbre, à côté d'une charrette à chien, a une tournure de bête fauve.

Une fois remis de l'impression pénible causée par la vue de ces personnages sinistres, si l'on examine la peinture avec quelque attention, on ne peut moins faire d'y reconnaître des qualités de premier ordre. Jamais M. Courbet n'a tenu un tableau de cette dimension dans une gamme aussi claire, aussi harmonieuse; jamais il n'a donné plus de vivacité aux lumières, plus de transparence aux ombres, plus de profondeur aux lointains. Vu à une certaine distance, ce tableau fait l'effet d'une fenêtre ouverte sur la campagne.

V

La grande peinture se meurt, la grande peinture est morte... Ce n'est pas M. Gérome qui la ressuscitera.— L'ère de la peinture de genre.— ARCHÉOLOGUES : MM. H. Leys, Lagye, Jacquet, Pille, Ch. Giraud, Penguilly l'Haridon, Bellet-Dupoisat.— M. Zamacoïs : S. I. *le Favori du roi.— Les Joueurs de tric-trac*, de M. Roybet.— MM. Arnold Scheffer, E. de Beaumont, Calderon.— Le rire en peinture.— *La Harangue de maistre Janotus de Bragmardo*, par M. Boilvin.— MM. Hillemacher, Picou, Ch. Muller, May, Caraud. — Les bonbons de M. Compte-Calix.— M. H. Baron.— Les coups de canon de M. V. Giraud.— M. Tissot : *le Déjeuner* et *la Retraite dans le jardin des Tuileries.— La Romance à la mod'*, de M. Worms, et *Le Pas de gavotte*, de M. Viger.— M. Gustave Doré : *le Néophyte.—* Les moines de MM. Muraton Legros, Gide, Zamacoïs, Vibert.— Les religieuses de MM. Bonvin et Vannutelli.— Les juifs de MM. Moïse et Herbstoffer.—Les protestants de M. Brion. — *Cur opium facit dormire ?*

Depuis une vingtaine d'années, nous entendons, à l'ouverture de chaque salon, retentir ces mots lugubres : la grande peinture se meurt, la grande peinture est morte !

Si la grande peinture est celle qui fréquente les dieux et les héros, qui fait commerce d'allégories et de symboles, qui se nourrit d'idéal, de style et de toutes ces belles choses auxquelles on donne les noms les plus pompeux, mais que personne n'a encore su définir clairement, il faut avouer que la grande peinture est bien malade. Qui la guérira? Sera-ce M. Gérome ou M. Cabanel? M. Bin ou M. Puvis de Chavannes? M. Jules Lefebvre ou M. Bouguereau ?

Les médecins ne manquent jamais. Ce qui fait défaut, — ce n'est même pas la science pratique, — c'est l'intelligence profonde du sujet que l'on veut traiter, c'est la foi dans l'art que l'on exerce, c'est l'inspiration. Qui donc est plus instruit que M. Gérome? Qui sait mieux que lui dessiner une oreille, draper une figure, accuser avec adresse les moindres détails? — Personne, me direz-vous. — Eh bien ! vous avez vu ce que M. Gérome a fait du Calvaire et de ce pauvre maréchal Ney...

On ne peut qu'applaudir à la décadence des mythologiades et à la décrépitude du symbolisme ; mais il est permis de regretter

que l'art contemporain soit impuissant à retracer les grands faits de l'histoire. Après cela, nous nous consolerons, en songeant qu'à aucune époque on n'a reproduit avec plus de finesse et de verve les humbles scènes de la vie privée, les types, les mœurs et les caractères des divers peuples et des diverses classes sociales.

Le *genre*, — c'est le nom que l'on a donné à ces représentations familières et à ces peintures ethnographiques, — le genre a acquis, dans ces dernières années, une importance dont nous pouvons être fiers. Ces tableaux de la vie domestique, ces croquis de mœurs et de caractères ne racontent-ils pas l'histoire de l'homme même? Et cette histoire n'est-elle pas aussi digne d'intérêt, aussi féconde en enseignements, que le tableau des empires ensanglantés par la guerre, que la mise en scène de tels ou tels personnages dont la naissance peut-être a fait tout le mérite, le crime toute l'illustration?

Le genre est, par excellence, la peinture démocratique, puisqu'il assigne le premier rang à l'individu. Faut-il donc s'étonner qu'il grandisse si vite et qu'il menace d'absorber l'art tout entier?

Ce dont se tourmentent la majeure partie des artistes contemporains, il faut le reconnaître, c'est bien moins l'effet moral d'un tableau que l'effet pictural, c'est-à-dire l'heureux agencement des figures et ce qu'on nomme, en terme d'atelier, le *ragoût* des couleurs. Aussi, persuadés que notre costume moderne est essentiellement anti-pittoresque, affublent-ils volontiers leurs personnages de défroques empruntées aux siècles passés.

Un des premiers critiques d'art de ce temps-ci, notre ami et notre maître W. Bürger, blâmait l'autre jour l'usage de ces « déguisements, » comme contraire à l'observation directe de la réalité « qui peut seule sauver et régénérer l'art. »

Il n'est pas douteux que la préoccupation archéologique poussée à l'excès ne détourne les artistes de l'étude de la nature vivante; mais est-il donc impossible d'allier à l'exactitude historique des costumes et des autres accessoires la vérité des types et des caractères, et d'imprimer à l'ensemble un cachet original? Qu'importe, d'ailleurs, au point de vue spécial de l'art, s'il se glisse quelques anachronismes et quelques disparates dans une œuvre poétiquement conçue et vaillamment exécutée! Les vêtements moitié orientaux, moitié de fantaisie, dont Rembrandt a habillé les personnages de ses prétendues scènes bibliques, n'enlèvent rien assurément à la réalité puissante de ces figures.

On sait avec quelle habileté un artiste belge contemporain, M. Henry Leys, *restitue* les mœurs, les types et les costumes flamands des quinzième et seizième siècles. Il a adopté, pour cette tâche rétrospective, la manière des maîtres de ce temps-là, et il s'est si bien approprié leur sentiment naïf de la nature, leur vigueur et leur franchise d'exécution, que l'on croirait qu'il a vécu lui-même au milieu des gens dont il reproduit la physionomie. Le *Bourgmestre Lancelot van Ursel*, l'*Installation de la Toison-d'Or*, le *Serment de l'archiduc Charles*, et les autres toiles qu'il a exposées au Champ-de-Mars, en 1867, ont obtenu un très grand et très légitime succès.

On devait s'attendre à ce qu'il eût beaucoup d'imitateurs.

Nous avons déjà cité MM. Jules et Albert Devriendt comme ayant appliqué aux sujets religieux ce *résurrectionisme* flamand qui nous y semble fort déplacé. Nous concevons très bien, au contraire, que M. Victor Lagye se soit inspiré de Quentin Matsys pour représenter une *Fiancée en Flandre au seizième siècle :* ce tableau est rempli de détails curieux, mais la touche est un peu maigre.

M. Gustave Jacquet, dans sa *Sortie d'armée*, et M. Pille, dans sa *Sibylle de Clèves haranguant les défenseurs de Wittemberg*, ont cru devoir pousser l'imitation des vieux maîtres jusqu'à reproduire leurs défauts de perspective, ce qui est par trop *naïf.* Ils ont, d'ailleurs, calqué fort scrupuleusement leurs figures et leurs costumes sur les images du temps. Les reitres et les lansquenets de M. Jacquet ont d'excellentes tournures : ils joignent à la raideur gothique une crânerie très réjouissante. Ils ont de si beaux pourpoints à crevés !

M. Pille triomphe dans les armures d'acier bruni ; il n'oublie qu'une chose — d'en revêtir des êtres bien vivants. Les défenseurs de Wittemberg feraient merveille, la lance au poing, sur les chevaux du Musée d'artillerie. A tout prendre, la toile de M. Pille offre le même genre d'intérêt que celle dans laquelle M. Charles Giraud a peint la *Galerie des armes au Musée de Cluny* : ce sont des tableaux de nature-morte.

M. Penguilly l'Haridon est bien excusable de faire de la peinture archéologique : il est préposé à la conservation des vieux débris enfermés au musée de la place Saint-Thomas-d'Aquin. Il a, du reste, un talent très original et un sentiment vraiment poétique. Malheureusement, ses tableaux sont souvent déparés par la sécheresse et la froideur de l'exécution, témoin celui qu'il

a exposé, cette année, sous le titre de *Promenade sur le bord de la mer*, et dans lequel il a représenté une brillante cavalcade du seizième siècle.

Il y a quelque chose d'étrange dans le *Conteur d'histoires*, de M. Bellet-Dupoisat. L'archaïsme disparaît ici sous la rudesse du style et les hardiesses de la couleur.

M. Zamacoïs a entrepris de ressusciter les nains et les bouffons de cour, antiquailles qui en valent bien d'autres pour le pittoresque, comme l'a prouvé Velazquez, le portraitiste du *Bobo de Coria* et du *Nino de Vallecas*.

Le *Favori du roi*, de M. Zamacoïs, est un affreux petit bossu, vêtu d'un costume de soie à losanges bleues et rouges, tenant sa marotte comme un sceptre, et accompagné d'un levrier presque aussi haut que lui ; il descend, avec un air de suffisance tout-à-fait comique, le grand escalier d'un palais. Les courtisans, rangés au bas des degrés, s'écartent respectueusement pour laisser passer Son Insolence et lui font des courbettes, dont l'affectation laisse percer une pointe d'ironie. Le nabot se rengorge et répond aux flatteurs par un sourire malin qui découvre des dents blanches, longues et crochues. Gare aux morsures, messeigneurs ! — Un hallebardier, en sentinelle dans la galerie qui règne au haut de l'escalier, jette un regard de mépris sur le favori et son entourage.

Cette composition est aussi spirituellement peinte que spirituellement conçue. Le costume bariolé du nain éclate comme une fusée au milieu du tableau : on dirait l'apothéose de la laideur et de la méchanceté.

Les *Joueurs de trictrac*, de M. Roybet, sont deux jeunes pages contemporains du fou de M. Zamacoïs. Ils charment, comme ils peuvent, la vie oisive qu'ils mènent dans l'antichambre royale. Assis sur des tabourets, genoux contre genoux pour soutenir le damier, ils font assaut de grands jans et de contre-jans. L'un d'eux, la tête nue et les cheveux blonds flottants, vient de renverser le cornet et de jeter les dés; à sa mine allègre et à l'air légèrement renfrogné de son adversaire, on devine que le coup est décisif.

Ces deux figures espiègles sont peintes avec une précision et en même temps avec une largeur et une fermeté peu communes. Les têtes sont fines et expressives et les mains ont presque autant

d'esprit que les têtes. Les hauts-de-chausse collants, les pourpoints à crevés, la toque de velours noir du perdant, la boîte à trictrac, sont des merveilles de couleur. Pourquoi donc M. Roybet a-t-il cru nécessaire de détacher ses deux personnages sur un fond presque noir, où s'ébauchent vaguement les dessins d'une tapisserie gothique ? Ce procédé, renouvelé des *tenebrosi* italiens, n'a pas seulement le tort d'altérer la vérité; au point de vue même de l'effet pittoresque, il a le grave inconvénient de donner de la dureté aux lumières et une netteté coupante aux contours.

Le tableau de M. Roybet n'en est pas moins un des meilleurs du Salon.

Il y a vingt-cinq ou trente ans, à l'époque où florissaient Paul Delaroche, Robert-Fleury, Engène Devéria et les autres maîtres du *genre anecdotique*, M. Arnold Scheffer aurait eu du succès avec son tableau intitulé : *Procession et cérémonie funèbre en l'honneur du duc de Guise, assassiné à Blois*. Cette composition est habilement ordonnée et les détails en sont étudiés avec soin.

Deux jolies femmes à peu près nues, accroupies au milieu d'un monceau d'armures, telle est la *Part du capitaine* que M. Edouard de Beaumont nous montre exposée sur la place d'une ville prise d'assaut. Vraie part du lion autour de laquelle se presse, l'œil allumé par la convoitise, une bande de soudards qui ont dû se contenter de proies plus vulgaires. Cette fantaisie archéologique, qui n'a rien de pédantesque assurément, est peinte dans des tons vifs et harmonieux.

Comme peintre de mythologiades, M. Edouard de Beaumont appartient à l'école de l'Albane : les amateurs de friandises pornographiques n'auront pas manqué de goûter le petit cadre dans lequel il a représenté, avec une suavité de coloris des plus séduisantes, une *Léda* étendue sur l'eau et que le cygne caresse.

On n'a pas oublié les deux excellentes toiles pour lesquelles M. Calderon a obtenu une médaille de 1re classe à l'exposition universelle de 1867. Nous avons admiré la netteté, la vigueur et la justesse de l'effet lumineux dans le tableau représentant l'*Ambassade anglaise à Paris, le jour de la Saint-Barthélemy;* nous avons été charmé de la gravité enfantine de la petite princesse désignée sous le titre de *Sa Très-Haute Noble et Puissante Grâce*. Il y a de très-grandes qualités aussi dans le tableau que M. Calderon nous a envoyé cette année, et qu'il intitule : *le Retour après la victoire*. Mais la gaîté qui accueille le triomphateur, encore revêtu de sa

cuirasse, imprime à toutes les physionomies une expression quelque peu monotone. Tout est en liesse au château : les femmes se pâment, les vieux parents se redressent ; les serviteurs s'extasient ; le poupon lui-même sourit de loin au preux qui arrive peut-être de la croisade ; il n'est pas jusqu'aux chiens qui ne témoignent par de folles gambades la joie de revoir leur maître.

Rien n'est malaisé à rendre en peinture comme le rire. La contraction des traits produite par l'hilarité dégénère aisément en grimace. Quelques maîtres cependant ont triomphé de cette difficulté. Velazquez et Franz Hals ont peint des buveurs dont le rire est communicatif.

M. Boilvin (un nom prédestiné pour un peintre d'ivrognes) s'est montré franchement comique dans sa *Harangue de maistre Janotus de Bragmardo faicte à Gargantua pour réclamer les cloches.*

On conçoit que le fils colossal de Grandgousier, que Ponocrates, son précepteur, Eudémon, son page, Gymnaste, son écuyer, Philotime, son maître d'hôtel, « s'esclaffent de rire tant profondement que en cuident rendre l'âme, » à la vue de ce « maistre Janotus, tondu à la césarine, vestu de son liripipion théologal, » débitant la superbe requête qu'il a « matagrabolisée pendant dix-huit jours. » Oh ! le beau diseur de sornettes ! Oh ! la mirifique assemblée de beuveurs très-illustres et de rouges museaux !

Un pareil sujet ne pouvait guère être traité qu'en manière de caricature. M. Boilvin s'en est tiré avec beaucoup de verve. L'exécution n'a pas grande solidité ; la couleur est appliquée par touches légères, vives et papillottantes ; mais la composition s'accommode bien de cette peinture tapageuse.

Parmi les sujets et les types empruntés à la littérature, je ne vois guère à citer que le *Petit Jehan de Saintré*, de M. Hillemacher ; — *Molière à Versailles*, de M. Picou, composition bien agencée, mais d'un coloris déplaisant, où sont groupés les principaux personnages du répertoire de Molière ; — *Desdémone*, figure violacée, larmoyante et lamentable, de M. Ch. Muller ; — *Ophélia*, création non moins malheureuse, de M. May ; — deux scènes du *Mariage de Figaro*, traitées par M. Caraud avec une gaîté un peu forcée et un amour des accessoires qui nuit aux personnages ; — la *Romance de Chérubin*, chantée par M. Pécrus sur un ton de fausset aussi aigre que possible.

Les personnes qui prennent plaisir à lire la *Nouvelle Héloïse*, doivent savourer la peinture fade et prétentieuse de M. Compte-Calix. *Sous la charmille* semble un feuillet détaché de ce roman soporifique; mais peut-être faut-il y voir simplement l'*illustration* d'une élégie de Bertin ou de Parny.

M. Henri Baron tombe souvent dans le maniérisme et la mièvrerie; mais il se sauve par les agréments d'une touche vive et piquante. Cette année, il n'a pas été très heureux; les figurines qu'il a groupées autour d'un *Bénitier* sont assez gentilles; mais son tableau, plus important, de l'*Arrivée à la villa d'Este*, peint en collaboration avec M. Français, nous a paru froid et banal. Est-ce la faute du paysagiste ou celle du figuriste?

Laissons-là ces douceurs. M. Victor Giraud nous invite à assister à un drame, le *Retour du mari*, une des grandes pièces à succès du Salon de 1868. Le sujet n'est pas neuf, mais il intéresse toujours: c'est l'éternelle histoire du mari, de la femme et de l'amant. Le mari n'est pas jeune, la femme est aimable, l'amant a vingt ans. Le mari, revenu d'un voyage vrai ou simulé, surprend sa moitié en tête-à-tête avec le galantin. Celui-ci cherche à se sauver, mais il est atteint d'un coup de pistolet et roule au bas de l'escalier. Vous croyez le Ménélas satisfait? Point! Il arme un autre pistolet et, debout sur les marches, terrible, hagard, il va achever son rival, qui tend vainement vers lui une main suppliante... Pendant ce temps, que fait la femme? Elle s'évanouit, la pauvrette, les reins ployés sur la rampe de l'escalier. N'est-elle pas charmante dans cette attitude pâmée?

Un gai rayon de soleil éclaire cette scène tragique. Les trois figures, étagées sur les degrés de l'escalier, sont de grandeur naturelle; les costumes, de l'époque du Directoire, sont d'une couleur superbe. Au reste, les moindres détails de cet intérieur bourgeois, si soudainement ensanglanté, sont rendus avec la précision méticuleuse qu'un juge d'instruction apporterait à rédiger un procès-verbal.

Le principal défaut de cette composition est d'être traité dans des proportions épiques. Si l'on accorde cette importance à un fait divers, que fera-t-on pour un de ces événements qui changent la face du monde? A dire vrai, M. Giraud, un des tempéraments les plus vigoureux de notre jeune école, se trouverait fort empêché s'il était réduit à dépenser sa verve dans de petits cadres;

autant vaudrait pour lui qu'il fût condamné à tirer des coups de canon dans sa chambre.

M. Tissot a plus de finesse que de force. Aussi lui suffit-il, pour se montrer avec tous ses avantages, du moindre espace. Son *Déjeuner* réunit, sous le treillage vert d'un élégant cabaret, un *incroyable* en habit rouge et une dame de belle et joyeuse mine. Les physionomies sont des plus expressives; les costumes et les accessoires sont traités avec une fidélité minutieuse, dans cette manière archaïque, pleine d'étrangeté et de charme, qui a fait la réputation de M. Tissot. Un pareil style n'est guère de saison, sans doute, dans un sujet contemporain : la *Retraite dans le jardin des Tuileries* déconcerte d'abord par son air pseudo-gothique, mais on ne tarde pas à être séduit par la bizarrerie même et la naïveté baroque de cette peinture.

Revenons au Directoire avec M. Worms. La *Romance à la mode* a obtenu un succès mérité : un ténor sentimental, en habit bleu barbeau, culotte de nankin jaune, bas de soie blancs et jabot de dentelles, roucoule, la tête penchée, la main sur le cœur; une femme, coiffée d'un turban, l'accompagne sur la lyre. L'enthousiasme des auditeurs est à son comble. Les applaudissements éclatent.

M. Worms a rendu cette scène avec beaucoup d'esprit. Son tableau, d'une couleur vive et piquante, méritait mieux que le *Pas de gavotte*, de M. Viger, les honneurs du grand salon carré. Ce pas de gavotte, dansé par la belle Mme Récamier et lady Georgina Bedford, n'en a pas moins fait grand plaisir aux badauds, enchantés de trouver sur la bordure du cadre un croquis désignant les divers personnages de cette danse historique.

On ne saurait croire combien les croquis de ce genre sont utiles pour captiver la foule et populariser les plus mauvais tableaux.

Le *Néophyte*, de M. Gustave Doré, n'est pas si loin qu'on pourrait le croire des salons où l'on danse la gavotte et où se chante la romance. Ce jeune novice, jeté dans la vie claustrale par quelque chagrin d'amour, est assis, dans la chapelle du couvent, au milieu d'un troupeau de moines courbés depuis longtemps par la discipline et matés par l'ascétisme. Il dresse sa tête effarée, et, les yeux fixés dans le vide, il semble prêter l'oreille à quelque bruit lointain.

Le sujet est simple et poétique, comme on voit. Ce contraste

de l'agitation fiévreuse de la jeunesse et des bouillonnements de la passion, avec la somnolence de la vie contemplative et la morne sérénité du cloître, a été rendu par M. Doré d'une façon saisissante. Peut-être devrions-nous critiquer l'exagération de quelques types et reprocher à l'artiste d'avoir trop compté, pour le dessin de certaines figures, sur sa merveilleuse facilité. Peut-être aussi faudrait-il le blâmer d'avoir déployé sa composition dans un cadre énorme. Mais ces défauts sont bien rachetés par l'arrangement original de la scène, l'ampleur de l'exécution, la justesse et la tranquillité harmonieuse du coloris.

Jamais nous n'avions vu tant de moines au Salon!

Ceux de M. Muraton (la *Prière*, les *Deux Ermites)* ont de belles têtes ascétiques, et ceux de M. Legros (l'*Amende honorable)* ont des mines d'inquisiteurs, dont je n'augure rien de bon pour le pauvre vieux savant, agenouillé et presque nu, auquel ils font subir un interrogatoire.

Les tableaux de MM. Muraton et Legros se recommandent, d'ailleurs, par une exécution vigoureuse.

M. Gide et M. Zamacoïs nous introduisent tous deux dans un *Réfectoire* monacal; mais autant le premier a de gravité et de componction, autant le second est un guide irrévérencieux et indiscret. M. Gide ne nous dit pas quel pays habitent ses moines. M. Zamacoïs assure que les siens sont des trinitaires romains. N'en croyez rien; ces joyeux frocards ne peuvent appartenir qu'à l'abbaye de Thélèmes.

M. Vibert rivalise de malice et de gaîté avec M. Zamacoïs : la fantaisie qu'il intitule le *Couvent sous les armes*, *ou l'Espagne en* 1811, touche de bien près à la caricature. Vingt moines, affublés d'énormes gibernes et portant des mousquets rouillés, sont alignés sous les arcades de leur cloître; un officier à grosse bedaine leur commande l'exercice et un soldat leur sert de moniteur. Ces militaires improvisés ont une gaucherie bien amusante. Le tableau, de petite dimension, est peint d'une main alerte et spirituelle.

Les *Religieuses à Rome*, de M. Vannutelli, ont une gravité qui n'exclut pas la grâce; elles se promènent dans un paysage très-lumineux, mais d'une aridité un peu triste. La *Lettre de réception*, de M. Bonvin, nous conduit dans le vestibule d'un couvent de l'ordre de Port-Royal. Deux jeunes religieuses attendent, au pied d'un escalier, les ordres de la supérieure, à qui une sœur

tourière vient de remettre la lettre. La peinture de M. Bonvin a plus de solidité que celle de M. Vannutelli, mais elle n'a pas autant d'éclat. Ces deux artistes se valent d'ailleurs pour la finesse de l'observation.

Le catholicisme n'a pas le privilége exclusif de fournir aux artistes des types et des costumes pittoresques.

M. Moyse s'est montré bon dessinateur et habile coloriste dans son tableau représentant le *Grand Sanhedrin des israélites, convoqué à Paris le 4 février* 1807.

L'Instruction religieuse dans une famille juive, de M. Herbsthoffer, offre des qualités de touche et de clair-obscur qui dénotent une préoccupation de la manière de Rembrandt.

M. Brion a obtenu la grande médaille d'honneur pour une *Lecture de la Bible dans un intérieur protestant de l'Alsace.* Composition bien distribuée, physionomies expressives, sentiment grave et touchant, dessin correct et précis, couleur solide, juste, harmonieuse : telles sont les qualités de ce tableau. Pourquoi donc sommes-nous resté froid devant un ouvrage de ce mérite? Pourquoi lui avons-nous préféré dix autres, vingt autres peintures du Salon? Pourquoi?... *Cur opium facit dormire? — Quia est in eâ virtus dormitiva.*

Je ne voudrais pas dire que la peinture de M. Brion a une vertu *dormitive;* mais, pour sûr, elle n'a rien qui enlève, qui enthousiasme, qui éblouisse, qui fascine. Elle est sage, correcte, tranquille; elle charmera les braves gens; elle n'inspirera jamais de violentes passions.

VI

Les scènes parisiennes de M. Toulmouche.— L'*Œuf d'autruche*, de M. Anatole de Beaulieu. — M. Lambron, artiste en mosaïque et en marquetterie. — Les *Saltimbanques*, de M. Beyle.— Les idylles de MM. Jules Breton, Feyen, Desbrosses.— Mme Browne et M. Jundt.— Bretons bretonnants : MM. Ad. Leleux, Luminais, Fischer, E. Le Roux, V. Vidal, Hereau, Clairin, Dargent. —Dynasties pittoresques des Jadin, des Daubigny, des Meissonier, des Robert-Fleury, des Paul Huet, des Saint-Jean, etc.— Un peintre sans ancêtres : M. Fleury Chenu.

Voyage autour du monde.— Les Pyrénées : M. E. Giraud.— L'Espagne : MM. Doré, Worms, Vibert, Esbens, Mérino, Dejonghe.— Le Maroc : M Landelle.— L'Algérie : MM. Fromentin, Huguet, Washington, Magy et Chateau.— Le Sahara : M. Guillaumet.— L'Egypte : MM. Belly, Berchère, T. Frère, Courdouan, Barry, et Mouchot.— L'Inde : M. de Tournemine.— La Chine : M. Delamarre. — La Turquie : MM. Cermak, Pasini, F. Brest. — L'Italie : MM. Ziem, Achenbach, Hennings, Reynaud, Schlesinger, L. Rossi, etc. — L'Allemagne : MM. Schloesser, Dieffenbach, Jernberg, Horovitz, Anker, peintres d'enfants.— La *Leçon de danse*, de M. Vautier.— La Hollande : MM. Israëls et Bisschop.— La Laponie : M. Bource.

Paysages.— MM. Corot, Nazon, Chintreuil, Daubigny, E. Breton, E. Michel.

Les petites scènes familières de M. Toulmouche ont toujours beaucoup de succès ; on y voit des femmes si jolies, si gracieuses, si honnêtement provocantes, si parisiennes en un mot, qu'on leur pardonne la frivolité de leurs occupations. Et puis quelles fraîches toilettes ! M. Florent Willems, le célèbre fabricant belge, a-t-il jamais peint une robe de soie rose plus chatoyante que celle du *Dernier coup d'œil?* une robe de velours ponceau plus lustrée et plus finement nuancée que celle du *Jour de Fête?* Ah ! si M. Toulmouche mettait un peu plus d'air, un peu plus de lumière surtout, dans ses charmants tableaux !

L'homme est un déshérité, quoiqu'en dise Mme Olympe Audouard : condamné à paraître en société avec les vêtements les plus monotones, les plus disgracieux, les plus ridicules, il est réduit, pour plaire, — en peinture, — à endosser les costumes les plus extravagants.

Le Pierrot enfariné, de M. Anatole de Beaulieu, a gagné tout

de suite les sympathies du public. Cet aimable vaurien arrive de Mabille, où il s'est mieux amusé sans doute que l'honorable M. Glais-Bizoin, mais d'où il rapporte, lui aussi, le besoin de dévorer quelqu'un ou quelque chose, *quærens quem devoret.* Ça creuse tant de lever les jambes et de pirouetter toute une nuit sur les mains!

A cet appétit féroce, il faut un mets colossal. Notre Pierrot a choisi un *Œuf d'autruche.* Pour le faire cuire, il n'a qu'une casserole grande comme la main, et pour le servir un coquetier dérisoire... Un dé à coudre pour vider une tonne! N'importe! Ventre affamé ne connaît pas d'obstacles. L'habitué de Mabille plante son œuf par la pointe dans la casserole, et le voilà écarquillant les yeux, gonflant les joues, attisant le feu avec la bouche autant qu'avec le soufflet. Les charbons étincellent, le fourneau de terre craque et se fend. Benvenuto Cellini, surveillant la fonte de sa statue de *Persée*, Bernard de Palissy, jetant ses meubles au feu pour faire cuire ses figulines, n'étaient pas plus anxieux que le cuisinier de ce festin pantagruélique.

M. de Beaulieu a peint cette joyeuse fantaisie dans des tons riches et harmonieux.

Si vous aimez les excentricités, M. Lambron vous en régalera. Cet artiste dépense une adresse prodigieuse à exécuter les baroqueries les plus propres à violenter l'attention du public. Ses deux tableaux du Salon de 1868 sont des chefs-d'œuvre de mauvais goût.

Dans l'un, un *Clown*, en habit rouge et perruque carotte, tient à la main un violon et se penche avec des airs de dilettante, vers un cahier de musique placé sur un pupitre. Dans l'autre, un *Arlequin*, aussi grave que possible sous son masque noir qui grimace, est occupé à juger le *Différend* survenu, à propos d'une souris, entre un chat et un chien qu'il tient par la peau du cou et qu'il met face à face.

Ces deux pitres grotesques, dessinés d'ailleurs avec une finesse peu commune, auraient suffi pour nous amuser un instant de leurs lazzi. M. Lambron a cru les rendre plus intéressants en les peignant, l'un sur un fond de mosaïque en marbre, l'autre sur un fond de marquetterie en bois. Or, telle est l'habileté avec laquelle ces deux fonds sont exécutés que l'on se demande si les figures ne sont pas destinées simplement à les faire valoir. On nous accordera, en tout cas, que ce sont là plutôt les productions d'un industriel de talent que les œuvres d'un véritable artiste.

L'*humour* n'exclut pas le sentiment poétique. Un débutant, M. Beyle, très comique dans un croquis d'Anglais *(Aoh ! !)*, a su être émouvant dans une petite toile où il a représenté un vieux saltimbanque et un jeune acrobate qui n'ont pu obtenir l'autorisation de donner une séance sur la place d'un village, et à qui cette *Permission refusée* cause de légitimes angoisses. Comment souperont-ils, s'ils ne travaillent pas?

L'art contemporain a deux grands poètes : François Millet et Jules Breton. Tous deux célèbrent les occupations de la vie rurale : le premier avec une sorte de mélancolie sauvage; le second avec une gravité émue, une grâce austère, une simplicité épique. M. Millet n'a rien exposé cette année, à notre grand regret, mais nous avons eu deux tableaux de M. Breton.

Les *Femmes récoltant des pommes de terre*, forment un groupe plein d'élégance et de style dans sa rusticité, qui s'enlève puissamment sur un fond de paysage plat et solitaire, et un ciel moelleux où flottent de légers nuages teints en rose par le crépuscule. L'action de ces femmes est bien simple : l'une d'elles, accroupie, vide une manne pleine de pommes de terre dans un sac qu'une autre, debout et de profil, tient ouvert. Sous le pinceau du poète, le motif a perdu toute sa vulgarité : ces deux paysannes d'une réalité si profonde, ont des attitudes d'une imposante gravité et d'une noblesse que n'aurait pas dédaignée la statuaire antique.

La seconde composition de M. Breton est plus touchante encore : dans le jardin d'une habitation rurale, une jeune servante, pauvrement vêtue, s'est baissée pour respirer le parfum d'un *Héliotrope ;* elle attire à elle doucement, presque avec timidité, la fleur qui ne se tourne que vers le soleil. La couleur de ce tableau est fine, distinguée ; nous aurions désiré seulement un peu plus de lumière dans le fond.

Est-ce que ces deux toiles ne sont pas cent fois plus intéressantes que les *pastorales* antiques de MM. Bouguereau et consorts ?

L'*Idylle* de M. Eugène Feyen n'a rien de commun avec les traductions de Longus par M. Lévy. Un jeune paysan, champenois ou lorrain, — fait une déclaration d'amour à une fillette en capeline rouge, assise près de lui, *Sur un mur*, et qui sourit gentiment en détournant la tête. Une exécution délicate sans mièvrerie et un coloris agréable ajoutent à l'attrait de cette petite scène.

M. Jean Desbrosses a vu de près les paysans et les peint avec une sincérité naïve. Ses deux épisodes de la moisson, le *Repos* et le *Secret*, ont une saveur agreste dont nous avons été charmé.

Céline et sa sœur, de Mme Henriette Browne, sont deux jeunes villageoises, deux orphelines : l'aînée qui verse des larmes a un type d'un caractère assez original ; mais l'autre est peinte avec une indécision extrême. A cette toile de grande dimension, je préfère le *Réveil des enfants*, petit tableau très gracieux et très lumineux, pour l'exécution duquel Mme Browne semble s'être inspirée d'une charmante peinture (le *Ramoneur*), exposée en 1867, au Champ de Mars, par un artiste anglais, M. Hardy.

M. Jundt, de Strasbourg, qui s'est fait connaître par des fantaisies frisant la caricature, — la *Vénus de Milo*, le *Retour du concours régional*, — s'est mis depuis quelque temps à traiter des sujets sérieux ; il n'a rien perdu pour cela de sa verve et de son originalité. Ses deux paysanneries alsaciennes, l'*Heure de l'Office* et *Marguerite*, ont été justement remarquées, la seconde surtout. — Marguerite, belle et robuste fille des champs, est venue faire, en plein air, sa toilette du matin et rafraîchir son visage à l'eau courante qui va alimenter le lavoir : les pieds dans l'herbe humide de rosée, le corsage entr'ouvert, les bras levés, elle arrange maintenant sa chevelure. Les vapeurs de la nuit couvrent encore la campagne d'une gaze d'argent, et laissent à peine entrevoir, sur la gauche, une chaumière abritée sous les arbres.

La mode n'est plus guère aux scènes bretonnes, et il faut bien le dire, les maîtres du genre ne font rien pour l'y ramener.

M. Adolphe Leleux, le chef du clan, néglige les figures pour soigner le paysage, — témoin sa *Récolte des noix*, dont la couleur est assez lumineuse. Il a exposé aussi un portrait de femme largement et vigoureusement peint, mais où il n'a que trop laissé percer l'accent armoricain, en donnant à son modèle l'attitude gauche et la mine effarouchée d'une fille de Scaër ou de Bannalec, à qui un gars fait l'offre de son cœur.

M. Luminais pousse la rusticité jusqu'à la lourdeur, l'énergie jusqu'à la grossièreté dans ses *Braconniers* et ses *Deux Rivaux ;* M. Fischer a complètement manqué le fond de son tableau représentant un *Barbier ambulant* installé en plein air. M. Vincent Vidal, dans son *Taupier breton*, rachète l'insignifiance du sujet par la finesse du coloris. M. Eugène Le Roux a fait preuve d'une émotion sincère dans sa composition intitulée : *Avant l'en-*

sevelissement; mais nous y voudrions une couleur plus chaude, plus transparente. Il y a de l'originalité et une sauvagerie assez poétique dans les *Pilleurs de mer*, de M. Victor Clairin, et dans la *Roche Maurice, le soir*, de M. Yan'Dargent.

Une composition tout à fait saisissante et bien digne de la médaille qui lui a été décernée est celle dans laquelle M. Jules Héreau a représenté des *Ramasseurs de varechs*; la mer et le ciel, tourmentés par la tempête, sont d'une couleur puissante et harmonieuse.

Les *Vanneuses à Kérity* de M. Daubigny fils, et les *Brûleuses de varechs* de M. Jadin fils, ne brillent pas précisement par le dessin, mais elles sont peintes avec assez d'énergie.

M. Daubigny fils a été médaillé ; M. Jadin fils ne peut manquer de l'être prochainement.

Si la peinture était un métier aussi mauvais qu'on veut bien le dire, nous ne verrions probablement pas tant de peintres mettre une palette entre les mains de leurs enfants. Je sais bien que ces enfants bénéficient en général de l'illustration de leurs pères, qu'ils sont sûrs d'être lancés, appuyés, patronnés. Mais encore faut-il qu'ils aient du talent pour conquérir définitivement les suffrages du public; or, on peut hériter d'un château, d'une ferme, d'une candidature au Corps législatif, d'un emploi supérieur dans une administration publique ; mais le talent n'est pas chose qui se transmette par voie héréditaire.

Ce qu'il y a de sûr, c'est que de nombreuses dynasties artistiques sont en voie de formation. Outre la dynastie des Daubigny et celle des Jadin, nous avons rencontré au Salon, celles des Meissonier, des Robert-Fleury, des Glaize, des Giraud, des Paul Huet, des Saint-Jean. Meissonier II, Robert Fleury II, Glaize II ont exposé de fort bons portraits, ma foi ! Giraud II est l'auteur du *Retour du mari*, qui a eu tant de succès; Paul Huet II exécute des tableaux de chasse; Saint-Jean II a peint, dans le goût de Chardin, des figures de grandeur naturelle, — la *Paresse* et l'*Été*, — qui ne sont pas d'un dessin irréprochable, mais qui promettent un coloriste assez franc.

M. Fleury-Chenu, élève de l'école lyonnaise, comme M. Saint-Jean, se passe fort bien d'ancêtres : ses deux tableaux, la *Promenade, le soir* et le *Coup de l'étrier*, doivent être cités au nombre des meilleurs ouvrages du Salon, autant pour la sincérité de l'impression, que pour la netteté de la touche et la justesse de la couleur.

M. Eugène Giraud, — le père de Giraud II, nous conduit aux Pyrénées, et nous fait voir, à la *Sortie des Vêpres*, des Béarnaises au costume pittoresque.

Avec M. Brissot de Warville, — dont le grand-père, le célèbre girondin, s'occupait de toute autre chose que de fonder une dynastie, — nous passerons la frontière, à la *Douane de Laruns.*

Et maintenant que nous avons quitté la France, nous allons exécuter, s'il vous plaît, un voyage à toute vapeur, qui nous entraînera en Chine et en Laponie.

Les guides ne nous manquent pas en Espagne, et nous pouvons nous fier à eux.

Personne ne connaît mieux les gitanos que M. Gustave Doré, et ne reproduit avec plus de verve leurs physionomies farouches, leurs attitudes nonchalantes (la *Sieste*).

M. Worms, le spirituel auteur de la *Romance à la mode,* nous fait entendre une sérénade (la *Ronda)* donnée sous les fenêtres de quelque brune Andalouse. M. Vibert nous montre un *Barbier ambulant,* en train de hâbler avec un flâneur, tandis qu'un paysan savonné jusqu'aux yeux et tenant des deux mains l'armet de Mambrin, attend le bon plaisir du bourreau.

Les *Gitanos de Alcala de Henarez*, de M. Esbens, sont finement peints dans la manière de M. Worms. Le *Matador* de M. Ignazio Merino se drape dans son manteau avec une crânerie superbe. J'aime moins l'aficionado aux longs cheveux et la blonde manola que le même artiste a représentés, fêtant l'*Amour et le vin*, — le vin beaucoup plus que l'amour, ce semble. Cette fillette langoureuse et bachique doit s'être esquivée de quelque bouge; elle n'a jamais fréquenté l'*Allée des Amoureux, à Gibraltar*, où M. Dejonghe nous fait voir une belle senorita, arrivée la première au rendez-vous.

De Gibraltar à Tanger, il n'y a qu'une enjambée, — une enjambée d'Hercule.

La *Femme mauresque*, de M. Landelle, — figure grande comme nature, — ne vaut pas le petit *Charmeur de serpents* et les intérieurs de prisons marocaines, si finement traités, que cet artiste avait exposés au Champ-de-Mars, en 1867.

L'Algérie a inspiré plusieurs tableaux. Nous avons déjà cité les *Arabes attaqués par des lions*, de M. Fromentin. La *Tribu saharienne se rendant à une fête nationale*, de M. Washington, est un pastiche très-réussi de Chassériau qui imitait lui-même Dela-

croix. M. Victor Huguet a peint dans un sentiment bien original des *Chameaux au pâturage*, sous la garde d'un jeune Kabyle, et les *Ruines d'un aqueduc romain aux environs de Cherchell*. Ce dernier tableau aurait mérité d'être distingué par le jury : la composition est des plus pittoresques; l'architecture, dessinée avec une précision remarquable, est d'une belle couleur dorée ; l'air et la lumière circulent dans le paysage.

L'*Abreuvoir*, de M. Jules Magy, et la *Citerne romaine*, de M. Chataud, possèdent aussi des qualités de couleur dignes d'éloges.

M. Guillaumet a rendu d'une manière saisissante l'effroyable solitude du *Sahara* : l'océan de sable se déroule à perte de vue, morne, lugubre, offrant à peine quelques ondulations creusées ça et là par le souffle du simoun. Au premier plan gît le squelette d'un chameau, sinistre point de repère pour les voyageurs qui s'aventurent dans cette immensité. Et voici justement qu'aux dernières limites de l'horizon apparaît une caravane enveloppée dans les vapeurs roses du soleil levant.

L'Egypte nous réserve des fulgurescences et des éblouissements non moins terribles que ceux du Sahara. MM. Belly, Berchère, Théod. Frère, Barry, Courdouan, n'ont pas craint de les affronter et les fixent sur la toile avec autant d'habileté que de conscience. Le *Soir en Egypte*, de M. Belly, a droit à une mention spéciale : l'effet de soleil couchant qui empourpre un massif de grands arbres, a une intensité, une puissance prodigieuses.

Les figures sont généralement sacrifiées aux détails du paysage dans les tableaux des artistes que nous venons de citer. Elles jouent, au contraire, le principal rôle dans ceux de M. Mouchot : les *Femmes fellahs sur les bords du Nil* ont l'élégance et la majesté des canéphores antiques ; — les badauds grecs, juifs, arméniens, abyssins, groupés à l'intérieur et sur la porte d'un café du Caire, et que cherche à égayer un *Montreur de singes*, sont croqués avec infiniment d'esprit. Personne, depuis Decamps, n'a reproduit aussi finement que M. Mouchot les types des diverses races orientales.

J'ignore si M. de Tournemine a peint d'après nature ses charmantes scènes indiennes, — la *Halte* et le *Retour de chasse*, — où des éléphants gigantesques se profilent majestueusement sur des ciels d'une couleur tendre et harmonieuse. Mais, ce qui est bien certain, c'est que M. Théodore Delamarre n'a jamais mis le pied dans le Céleste-Empire, dont il interprète les types, les mœurs,

les coutumes avec une fidélité si scrupuleuse, dit-on, — avec un talent artistique si distingué, ajouterons-nous.

Ce ne sont pas, il est vrai, les modèles vivants et encore moins les accessoires qui font défaut à M. Delamarre pour exécuter ses intéressants tableaux. Nous coudoyons, à tout instant, des Chinois sur le boulevard et, depuis la prise du fameux Palais d'été, Paris regorge de chinoiseries. Au reste, si les œuvres de M. Delamarre font le voyage de Pékin, comme je n'en doute pas, elles doivent paraître d'une réalité brutale aux amateurs habitués aux fantaisies de Kao-Hiao, de Ou, de Lam-Quoy et autres peintres indigènes.

Revenons en Europe.

Un artiste hongrois, M. Cermak, nous arrête sur le chemin d'Andrinople, où sont groupées des *Jeunes filles chrétiennes de l'Herzégovine, conduites en esclavage par les bachi-bouzouks*. L'arrangement de la composition est un peu théâtral; mais les figures sont d'un beau style et la peinture a de la force, de l'harmonie.

Les *Vues de Constantinople*, de MM. Pasini et Fabius Brest, sont pleines de détails piquants. M. Brest a exposé aussi une *Vue de la Piazetta de Venise*, qui contraste par la netteté des indications avec la brillante fantaisie que M. Ziem prétend être une *Vue du Grand canal*. Je n'ai jamais vu les lagunes que dans mes rêves et dans les splendides descriptions de T. Gautier; mais je connais bien le *Vieux port de Marseille*, et je puis certifier qu'il ne ressemble guère à l'image flamboyante, rutilante, étincelante, que nous en a donnée le peintre du *Grand canal*. M. Ziem est un enchanteur : tout ce qu'il touche se change en rubis, en topazes, en saphirs. C'est bien amusant, — au théâtre.

Vérone au clair de lune, de M. Hennings, *Une rue de Torre-del-Greco* et la *Campagne de Rome*, de M. Oswald Achenbach, appartiennent aussi au domaine de la féerie, ce qui ne nous empêche pas de reconnaître les grandes qualités d'exécution déployées dans ces trois tableaux.

La société de bienfaisance italienne qui a dépensé un zèle si louable pour rapatrier les nuées de pifferari et de jeunes mendiants qui avaient inondé Paris, à l'époque de l'Exposition universelle, devrait bien purger nos expositions des innombrables images que nous a values cette inondation. Nous demanderions grâce toutefois pour les tableaux de MM. Schlesinger (*Seule à*

l'atelier), Gaston Saint-Pierre (*Cache-cache*), Giacomotti (la *Dernière épingle de Carméla*), James Bertrand (la *Sérénade*), Meynier (l'*Escalier de Tersato*), Paul Sautai (la *Scala Santa*), Jules Salles (*Italienne*), et surtout pour les compositions si originales et si colorées de M. Reynaud, la *Sœur aînée* et les *Vanneuses à Capri*.

Les petites scènes de mœurs romaines, de MM. Lucio Rossi et Simonetti, méritent aussi l'attention : elles sont finement observées et exécutées avec verve.

Les Allemands ont un talent particulier pour peindre les enfants. MM. Knaus et Lasch, les maîtres du genre, n'ont rien exposé. Mais les mères ont dû regarder avec plaisir la *Récréation* de M. Dieffenbach, les *Petits fumeurs* de M. Schloesser, le *Premier jour d'école* de M. Jernberg. Ce dernier peintre est né en Suède, mais il travaille à Dusseldorf.

La petite *Coquette sans le savoir*, de M. Horovitz, artiste hongrois, est charmante aussi, et les deux scènes enfantines, — le *Hochet* et la *Sœur aînée*. — de M. Anker, peintre suisse, ont beaucoup de naïveté et de grâce.

Un autre artiste suisse, M. Benjamin Vautier, que réclame encore l'école de Dusseldorf, soutient dignement la réputation qu'il s'est acquise aux précédentes expositions : la *Première leçon de danse au village* eût gagné, peut-être, à être peinte avec plus de vivacité et de chaleur ; mais comment ne pas applaudir à la netteté spirituelle du dessin, à la vérité des types, à la finesse d'expression des physionomies et des attitudes ?

M. Georges Saal, de Coblenz, fera bien de revenir à la peinture des *Clairs de lune*, dans laquelle il est de première force. La grosse plaisanterie qu'il intitule l'*Indiscret* (un ours qui regarde peindre un artiste au milieu des montagnes), ne s'élève guère au-dessus de la *charge*, et le *Départ des conscrits* ne sort pas de la banalité.

M. David Bles, de la Haye, a de l'esprit, mais il l'affiche trop. Son tableau la *Nourrice et les grands parents*, fait l'effet d'un vaudeville dans lequel chaque trait est souligné et mis en musique.

Deux compositions aussi finement peintes que naïvement observées sont les *Dormeuses* (une vieille femme et une vieille chatte) de M. Israels, et la *Brouille*, de M. Bisschop. M. Israels et M. Bisschop sont les deux maîtres les plus habiles de l'école hollandaise contemporaine.

Un Belge, M. Henri Bource, nous emmène en Laponie; son *Camp aux environs de Karasjok* et ses *Lapons gardant leurs troupeaux de rennes* ne sont pas seulement d'intéressantes études ethnographiques; ce sont les œuvres d'un coloriste de franche race.

Nos pérégrinations sont terminées. Le pays natal nous sourit et nous appelle. Salut, magnifiques ombrages arrondis comme des dômes, grands arbres élancés comme des flèches gothiques, prairies verdoyantes où ruminent les bœufs roux et les blanches génisses, étangs profonds où le soleil se mire, ruisseaux limpides rayant comme des rubans d'argent le velours vert des prés !

M. Corot n'a jamais été mieux inspiré que dans son *Matin à Ville-d'Avray*; une brume argentine s'élève lentement au-dessus d'un marécage et enveloppe, comme une gaze mouvante, les arbres qui frissonnent et les touffes de joncs parmi lesquelles pataugent deux vaches blanches gardées par une petite paysanne. On ne saurait imaginer un effet d'une fraîcheur plus exquise; mais on tremble que le soleil ne vienne pomper ces vapeurs légères et ne fasse disparaître du même coup les arbres, les joncs, les vaches et la bergère !

La légèreté de la couleur, la largeur de la touche, la sobriété des détails, la simplification extrême de l'effet, au moyen desquels M. Corot obtient les résultats les plus surprenants, ont séduit une foule d'artistes qui n'y ont aperçu que des procédés commodes, autorisant toutes les négligences et toutes les incorrections du dessin. Imitateurs maladroits qui, sous prétexte de rendre telle ou telle *impression* de la nature, n'exécutent que des ébauches, des pochades.

Nous n'entendons pas confondre M. Nazon avec ces impuissants du paysage; nous connaissons de lui des œuvres qui attestent un effort viril; mais son tableau de cette année, le *Crépuscule*, est une composition par trop sommaire qu'il aurait pu se dispenser d'envoyer au Salon : on y trouve une impression harmonieuse et poétique, sans doute, mais si vague, si indécise, qu'au moindre souffle, semble-t-il, elle va s'évanouir.

M. Chintreuil s'en est tenu pendant longtemps à cette façon débile, poitrinaire, de reproduire la nature; il y apportait, à la vérité, une émotion naïve, une tendresse poétique qui n'étaient pas sans charme.

Il ne s'est pas contenté d'être le Millevoye du paysage.

Abandonnant enfin les brumes malsaines où il s'était égaré à la poursuite de Corot l'insaisissable, il a pris la nature corps à corps, et il est parvenu à la fixer sur la toile avec franchise et énergie.

Le *Lever de l'aurore après une nuit d'orage* est l'œuvre d'un maître : au premier plan, une eau tumultueuse, grise et lourde; à gauche, sur la rive, de grands arbres échevelés au pied desquels est amarré un batelet que la vague ballotte : à droite, un coteau sombre; à l'horizon, au fond de la vallée, quelques bandes d'une pourpre éclatante rayant le ciel livide. Effet juste, imposant, — j'allais dire pathétique.

L'*Ondée* est moins sinistre : des champs de sainfoin et de luzerne, constellés de coquelicots et de marguerites, s'étendent à perte de vue. Sur le devant, deux faucheurs et trois faneuses se pressent d'accomplir leur besogne, car le temps menace; les nuages projettent sur la campagne de larges zones d'ombre; dans le fond même, où le ciel est moins couvert, la pluie tombe mêlée aux rayons du soleil. Comme on dit en Bourgogne : le diable marie ses filles. — Cet effet bizarre a été rendu par l'artiste avec une finesse et une vérité étonnantes.

M. Daubigny nous a donné une variante de son *Printemps*, si justement admiré au Salon de 1859. Je ne crois pas que cette variante soit meilleure, mais, en tout cas, elle est digne du maître. Le *Lever de lune* est beaucoup moins agréable : le ciel est d'un ton très-fin, très-moelleux; le clair obscur qui enveloppe la campagne ne manque pas de puissance; mais M. Daubigny a eu la malencontreuse idée de placer dans le coin de son tableau le globe jaunâtre de la lune, qui fait l'effet d'une de ces lanternes chinoises dont on se sert, au 15 août, pour éclairer les arbres des Champs-Elysées.

La *Neige*, tel est le titre donné à deux paysages très différents d'aspect, mais fort remarquables tous deux, l'un de M. Emile Breton, l'autre de M. Emile Michel.

Dans le tableau de M. Emile Breton, un linceul grisâtre recouvre la plaine immense où s'élèvent ça et là des meules de paille semblables à des tombes, et où des nuées de corbeaux noirs tourbillonnent autour d'un paysan occupé à charger de la tourbe sur une charrette. Les détails disparaissent d'ailleurs dans l'effet général : à deux pas, on ne distingue plus que la plaine morne et le ciel plombé.

Le tableau de M. Michel est d'une couleur plus vraie, sinon plus

harmonieuse : au bas d'un coteau tapissé de neige, une mare s'étend, entourée de saules aux branches desquels la gelée a suspendu ses brillantes stalactites ; sur le bord, parmi les joncs flétris et les herbes desséchées, un héron, debout sur une patte, regarde tristement l'eau qui commence à se couvrir d'une légère couche de glace. Ne préférez-vous pas ce penseur emplumé au centaure que M. Michel a placé dans son autre tableau, la *Chasse sur la falaise?*

VII

Paysages (Suite).— Le paysage historique et les « choses » de la nature.— Constable et Michallon. — Les apôtres de la vérité dans le paysage. — MM. Français et Paul Huet. — Le *Garde-manger des renardeaux*, de M. Hanoteau.— MM. Camille Bernier, Harpignies et César de Cock. — MM. Oudinot, Rozier, Appian, Castan, Jongkind, Guigou, de Schampheleer, Coosemans, Lambinet, etc.

Marines. — M. Clays. — MM. J. Noël, Morel-Fatio, Barry, Fréret, Barthélemy, Jeanron, Mazure, Papeleu, Suchet, Ponson.

Vues architecturales. — MM. Stroobant, Sebron, Bossuet, Navlet, Justin Ouvrié.

Animaux et **Natures-mortes.**— MM. X. de Cock, Schreyer, Otto von Thoren, Otto Weber et Schenck.— MM. Lambert, A. Bonheur, F. Simon et Brissot.— MM. Monginot, Prieur, Ph. Rousseau, Maisiat, Méry, B. Desgoffe, etc.— Mme Céline de Saint-Albin.

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures, porcelaines, faïences. — MM. Vibert, Tourny, Bellay, Paul Martin, Allongé, Appian, Bellel, Amaury-Duval, Paul Flandrin, Riesener, Galbrund, Bida, Anker, Michel Bouquet, Devers, etc.— Mmes Parmentier, Delphine de Cool, Eléonore Escallier, etc.

« Que deviendrait l'art du paysagiste, si, toujours trop timide, il n'osait s'élancer dans le domaine de l'histoire? Quelles seraient la haute poésie et les hautes inspirations qui pourraient l'enflammer et le soutenir dans son exécution? Toujours des arbres, des arbrisseaux, de l'air, de l'espace et des plans... Que nous importent toutes ces choses? »

Voilà ce qu'écrivait, en 1824, l'auteur d'une *Revue critique du salon ;* voilà ce que répétaient sur tous les tons les fanatiques des traditions académiques, indignés du succès qu'avaient obtenu à cette Exposition les paysages dans lesquels Constable avait eu l'audace de reproduire la vérité toute nue.

Vaines colères, protestations inutiles.

La dernière heure du paysage historique était sonnée. — Persuadés que la nature est par elle-même une source intarissable de « haute poésie, » un grand nombre de jeunes artistes s'élancèrent dans la voie indiquée par Constable : ils se mirent résolùment à peindre « des arbres, des arbrisseaux, de l'air, de l'espace et des plans, » et les applaudissements du public leur prouvèrent

que « toutes ces choses, » rendues d'un pinceau vif, spirituel, brillant, étaient bien autrement intéressantes que les *poncifs* historiques ou mythologiques des Valenciennes, des Michallon, des Bertin.

C'est le paysage ainsi compris qui vaut encore à l'école française ses plus beaux succès. Cependant les principaux maîtres du genre ont cessé de prendre part aux expositions : Théodore Rousseau, Decamps, Troyon, Flers sont morts ; Diaz et Jules Dupré se contentent de travailler pour les collectionneurs qui couvrent d'or leurs moindres esquisses ; Cabat se repose à l'Académie ; Charles Le Roux préfère l'honneur de siéger sur les bancs de la majorité législative à celui d'être l'un des interprètes les plus sincères, les plus énergiques de la poésie des champs. Seuls parmi les anciens lutteurs, Daubigny, Corot, Français, Paul Huet, sont restés à la tête de l'école militante. Nous avons parlé de Corot et de Daubigny dans notre précédent article. Nous ne dirons rien de Français, qui pouvait être un Corot, qui a voulu être un Poussin, qui a fini par rivaliser de froideur et de monotonie avec MM. Paul Flandrin et Alexandre Desgoffe.

Paul Huet est resté fidèle à sa première manière : ses *Ruines du château de Pierrefonds*, vues par un temps d'orage, sont peintes avec une verve, une vigueur de coloris et un sentiment poétique qui rappellent ses meilleurs ouvrages.

Les paysages de la jeune école témoignent d'un amour de la vérité et d'une sincérité d'émotion que nous ne saurions assez louer. Peut-être souhaiterait-on des sites mieux choisis, des lignes plus élégantes, des perspectives plus agréables ; nulle part on ne trouvera des effets plus hardiment saisis et plus vivement rendus.

On pourrait tirer deux tableaux de la grande toile que M. Hanoteau a intitulée le *Garde-manger des renardeaux* : l'un renfermerait le côté gauche de la composition, où des paysans sont occupés à fouiller les terriers, et où s'ouvre, dans le fond, une percée extrêmement lumineuse sur la campagne ; l'autre contiendrait une partie de l'énorme tronc d'arbre dont le premier plan est ombragé, et les arbrisseaux qui tapissent tout le côté droit de leur verdoyant feuillage. — Mais si l'arrangement de ce paysage est défectueux, l'exécution mérite les éloges les plus complets : jamais la réalité n'a été traduite avec plus de vigueur et d'éclat.

Nous retrouvons la même manière saine, énergique, de repro-

duire la nature dans l'*Etang de Quimerc'h* et le *Sentier dans les genêts*, de M. Camille Bernier; dans le *Souvenir de la Meurthe*, de M. Harpignies; dans l'*Intérieur de bois à Sèvres* et la *Bruyère*, de M. César de Cock. MM. Harpignies et Bernier ont été médaillés; M. César de Cock avait droit à la même récompense : on l'a oublié.

Le *Matin à Beuzenval*, de M. Oudinot, et l'*Etang de Trappes au soleil couchant*, de M. Jules Rozier, ont une tranquillité d'effet et une simplicité de lignes qui charment. Les paysages de MM. Appian et Castan sont exécutés dans des tons gris, fins et transparents; ceux de MM. Jongkind et Guigou ont une coloration plus énergique et non moins harmonieuse.

M. de Schampheleer a peint avec beaucoup de vérité, dans son *Etang de la Hulpe*, des arbres au feuillage jauni et roussi par l'été. — Le *Chemin de Tervueren en hiver* et l'*Après-diner d'automne*, de M. Coosemans, offrent une délicatesse de touche et une justesse de tons tout à fait admirables.

M. Lambinet, un de nos paysagistes les plus consciencieux, a fait une excursion heureuse hors de son genre ordinaire; son *Bassin de la Retenue de Dieppe à marée basse*, est d'une couleur très distinguée. — Des tons clairs et vifs animent le *Bac du bourg d'Avessac*, de M. Caussade : le ciel, hardiment brossé, est plein de lumière. — M. Gittard, dans sa *Lisière de bois en novembre*, a bien rendu l'impression de mélancolie que cause la vue des grands arbres dépouillés par l'automne.

Citons enfin, parmi les paysagistes qui nous semblent être dans une bonne voie : MM. Herson, Orry, Ed. Riou, Paul Sédille, Sauvageot, Lavieille, de Beughem, Lansyer.

Les meilleures marines du Salon sont celles de M. Clays, artiste belge : la couleur en est riche, puissante, harmonieuse. — M. Jules Noël continue à imiter avec succès la manière pleine de brio d'Eugène Isabey. M. Morel Fatio est plus froid que jamais. M. François Barry a peint un *Lever de lune*, dans la manière poétique de Joseph Vernet. Les deux *Vues du Havre*, de M. Ballin, sont d'une assez grande vérité dans les détails et se recommandent, en outre, par la finesse du coloris.

MM. Fréret, Barthélemy, Bentabole, Artan, traduisent avec talent la sauvage poésie de l'Océan. La Méditerranée n'a pas moins bien inspiré MM. Jeanron, Mazure, Papeleu, Ch. Boulogne et Suchet; mais la meilleure peinture que l'on ait faite, cette année,

du grand lac d'azur, est, à mon avis, la *Calanque de Port Miou*, de M. Raphaël Ponson : le soleil du Midi a passé par là.

Les vues architecturales de MM. Stroobant, Sebron, Bossuet, Navlet, Justin Ouvrié, luttent de précision avec la photographie et l'emportent sur elle par tous les agréments d'un travail intelligent et spirituel.

Troyon mort, Rosa Bonheur accaparée par l'Angleterre qui a, d'ailleurs, refroidi quelque peu son talent, — l'école française ne compte plus guère de bons peintres d'animaux. Les plus habiles du genre sont des étrangers ; nous citerons entre autres : M. Xavier de Cock, de Gand, qui s'est montré large et vigoureux dans son *Arrivée des vaches* ; — M. Schreyer, de Francfort, pittoresque et harmonieux dans ses *Chevaux valaques attaqués par des loups* ; — M. Otto von Thoren, de Vienne, un peu banal, mais excellent dessinateur, dans un immense *Hallali courant* ; — M. Otto Weber de Berlin, très-énergique et très-lumineux dans sa *Rentrée du bois de chauffage*, et surtout dans sa *Curée de chevreuil*, un des meilleurs morceaux du Salon ; — M. Schenck, du Holstein, observateur plein de finesse, dans le cadre où il a groupé *Autour d'une auge* huit têtes d'ânes de grandeur naturelle.

M. Eugène Lambert est français : ses deux tableaux, l'*Orage qui gronde* (chien et chats), le *Vol avec escalade* (chiens dans une cuisine), sont des scènes amusantes, bien observées et reproduites avec soin.

Le *Pont de Quiberville*, de M. Chevandier de Valdrome, nous offre un paysage savamment dessiné, et des bœufs groupés d'une façon pittoresque.

Les moutons de M. Auguste Bonheur sont trop bien frisés et trop proprets ; ceux de MM. François Simon et Brissot de Warville sentent mieux l'étable. — Un coloris riche et puissant distingue le tableau que M. Monginot intitule : le *Paon et le Miroir*. — MM. G. Prieur, Lerolle, Leclaire, Servant, peignent avec talent le gibier mort.

Les *Fleurs*, de M. Philippe Rousseau, sont d'une couleur superbe. Celles de Mme Céline de Saint Albin (*Canna et hortensia*), de Mlle Henriette de Longchamp et de Mme Viger, sont peintes avec une délicatesse toute féminine. Les *Fruits*, de MM. Maisiat, Méry, Alexis de Kreyder, et ceux de Mme Emma Chaussat font venir l'eau

à la bouche. On se gardera bien de mordre à ceux de M. Blaise Desgoffe : on s'y briserait les dents; ils sont aussi durs que les *Bijoux*, si merveilleusement ciselés, d'ailleurs, — auxquels ils sont mêlés.

J'adore les dessins, les aquarelles, les sépias, toutes les fantaisies charmantes, où le crayon et le pinceau courent à bride abattue et fixent en quelques traits rapides la pensée de l'artiste. J'aimerais à décrire ces productions *légères*, où il y a souvent plus d'inspiration, plus de poésie que dans telle ou telle grande œuvre, longuement méditée et laborieusement peinte. Mais il faut nous contenter d'un simple dénombrement.

Mentionnons donc, parmi les aquarelles, les spirituels croquis de types espagnols de M. Vibert; le *Convoi de prisonniers*, de M. Brown ; la *Leçon de musette*, de M. Luminais ; la *Mélancolie*, de M. Tissot; les magnifiques copies de MM. Tourny et Bellay, d'après P. Véronèse, Holbein, Raphaël; les paysages de MM. Cassagne, Taigni, Laurent Pelletier, et les *Vues de Provence*, si fines, si lumineuses, si poétiques, de M. Paul Martin, qui auraient mérité d'être distinguées par le jury.

Les paysages au fusain de MM. Allongé, Appian et Bellel ont une vigueur, un éclat vraiment admirables. — Les gouaches de M. Brillouin sont très-piquantes, et les dessins à la plume exécutés par M. Frolich pour des livres d'enfants, sont pleins d'esprit.

Les portraits au crayon de MM. Amaury Duval et Paul Flandrin, rappellent ceux d'Ingres par la pureté du trait et la distinction de la pose. Des qualités diverses recommandent ceux de MM. Regnault Jules Chaplain, Anatole Vély, Monsanto, Eugène Laville, Lagier, W. Borione, et ceux de Mmes Hermance Saint-Paul, Fanny Chéron, Ernestine Loyer.

M. Riesener a exposé un portrait d'enfant, au pastel, d'une fraîcheur de ton exquise, et M. Galbrund, un portrait de femme, d'une tournure très-distinguée.

Nous signalerons enfin, parmi les dessins, une composition mouvementée et poétique de M. Bourbon-Leblanc, intitulée la *Guerre* ; — la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, de M. Bida ; — les *Types du Caucase*, de M. Horschelt ; — une *Baigneuse*, de M. Parrot ; — et un savant carton de M. Leveau, représentant le *Christ consolateur*.

La miniature, à laquelle la photographie fait une si rude con-

currence, n'est plus guère cultivée que par le beau sexe, qui a tout ce qu'il faut, d'ailleurs, pour réussir dans ce genre délicat. Les petits portraits exposés par Mmes Parmentier, Emilie Persin, Jenny Jacquier, Camille Isbert et Malcor, nous ont particulièrement séduit par la grâce de l'expression, la douceur et la finesse du coloris.

Dans la peinture sur porcelaine, les meilleurs ouvrages sont dus aussi à des femmes : il nous suffira de nommer Mme Delphine Cool, Mlles Anaïs Fabre et Caroline Sabaud.

Mme Eléonore Escallier a exécuté avec une énergie virile des faïences décoratives représentant des *Fleurs* et des *Oiseaux*. Mais dans cette branche de l'art céramique, le sexe laid ne se tient pas pour battu. MM. Anker, Ch. Houry, Michel Bouquet, Devers, A. Carrier, Adrien Lucy, Ed. Rischgitz, Jean-Paul Laurens, Ehrmann, ont exposé des ouvrages remarquables à la fois par le caractère artistique de la composition, par la vigueur et la justesse des teintes.

Gravures et lithographies.— MM. Thévenin, Danguin, Flameng, J. Jacquemart, Bracquemond, de Rochebrune, Jules Laurens, Emile Vernier, etc.
Architecture.— MM. Gosset, Hédin, G. Hénard, Conin, Sauvageot, etc, etc.
Sculpture. — M. Falguière : *Tarcisius, martyr chrétien.*—MM. Iguel, J. Girard, Chatrousse, Cabet, Cambos, Frison, Carlier, Amy, Oudiné, Bartholdi, Gautherin, Sanzel, Tournois, Perraud, Caillé, Deschamps, A. Bourgeois, Lebourg, Delaplanche, Thabard, Perrey, Fremiet, Jacquemard, Ottin, Carpeaux, Gumery, Oliva, Aimé Millet, Préault, etc.

Vaincue « sur le terrain du bon marché » par la photographie, la gravure au burin ne sera bientôt plus, hélas ! qu'un art de pure curiosité, comme la sculpture chryséléphantine.

Parmi les rares artistes qui s'efforcent de conjurer cette décadence , il faut citer en première ligne MM. Thevenin et Victor Danguin, qui, en traduisant l'un et l'autre le Titien, ont montré combien l'interprétation savante et colorée du burin l'emporte sur la reproduction machinale et froide de l'objectif. Le *Portrait d'Alphonse d'Avalos*, gravé par M. Thévenin, est une œuvre vigoureuse et brillante. M. Danguin a rendu avec moins d'éclat mais avec plus de netteté peut-être, la *Maîtresse du Titien.*

La gravure à l'eau forte remise à la mode par la Société des aquafortistes, nous a offert un assez grand nombre de pièces remarquables. Le *Portrait de Mme Duvauçay,* d'après Ingres, par Léopold Flameng ; les *Armes*, de la collection de M. de Nieuwerkerke, les *Gemmes et bijoux de la couronne*, et un portrait d'homme, d'après Frans Hals, par M. Jules Jacquemart, sont de véritables chefs-d'œuvre. Nous signalerons encore : les spirituelles études de M. Bracquemond (entre autres un délicieux petit paysage d'après Rousseau) ; les planches de MM. Hédouin et Veyrassat, d'après M. Bida, pour une édition des *Evangiles* ; une très-fine reproduction du *Cavalier*, de M. Meissonier, par M. Ach. Gilbert ; les gravures de MM. Joseph Franck et Rajon, d'après M. Gérome ; une *Vue de Paris prise du Trocadéro*, de M. Maxime Lalanne ; le *Pont de Bordeaux*, de M. Teyssonnière ; et deux pièces très-im-

portantes et très-belles de M. de Rochebrune, le *Louvre* (façade de Henry II) et le *Donjon de Chambord.*

Parmi les graveurs sur bois, il faut nommer MM. Chapon, Joliet, Boetzel, Laplante, Sargent, Jules Langeval, Prunaire, Huyot et Mlle Claire Thomas; parmi les lithographes, M. Laurens qui a exposé de très-intéressantes et très-fines reproductions de Rousseau, Decamps, Delacroix, Troyon, Daubigny, Tassaert, —et M. Emile Vernier qui a rendu avec énergie et précision les *Joueurs de trictrac* de M. Roybet.

La section de l'architecture était, cette année, d'une pauvreté désolante. Les plans et projets originaux nous ont paru généralement très-médiocres; nous excepterons toutefois les plans du théâtre en construction à Reims, de M. Alphonse Gosset, qui joignent la simplicité à l'élégance, qualités fort rares aujourd'hui. Le projet de théâtre pour Alençon, de M. Hédin, mérite aussi l'attention: nous voudrions en retrancher seulement l'aile mesquine qui flanque le côté droit de la façade et détruit la symétrie de cet élégant frontispice.

Le magnifique *Dictionnaire de l'architecture française*, de M. Viollet-le-Duc, est devenu le manuel, le Vignole de nos jeunes architectes; il leur fournit les indications les plus précises et les plus complètes sur les moindres détails de construction et d'ornementation que l'on rencontre dans les monuments-types du onzième au seizième siècle. Malheureusement, beaucoup d'artistes reproduisent servilement ces détails et les combinent de la façon la plus inintelligente.

Parmi les pastiches du style moyen âge qui figuraient au Salon, nous n'avons guère remarqué que le projet d'église pour la ville de Brest, de M. Gaston Hénard, et celui de l'église de l'Immaculée-Conception, à Châteauroux, de M. Aldolphe Conin.

Quelques dessins archéologiques méritent d'être cités. Ce sont ceux de la *Chapelle du château de Vincennes*, par M. Sauvageot; du *Château de Pau*, par M. Lafollye; de divers monuments antiques d'Athènes, par M. Constant Moyaux; de *l'Amphithéâtre de Nîmes*, par M. Simil; de divers monuments de la Turquie, par M. Duthoit.

Ces études sont très-intéressantes, sans doute ; mais nous préférerions des compositions originales, des créations architectoniques appropriées aux usages, aux besoins de la civilisation moderne. Sommes-nous donc condamnés éternellement au pastiche?

Si de l'architecture nous passons à la sculpture, notre tristesse redouble.

Jamais, peut-être, nous n'avions vu un aussi grand nombre de praticiens habiles, sachant modeler une figure correctement et manier le ciseau avec adresse. Mais combien compterions-nous de statuaires capables d'incarner une pensée originale dans le marbre ou dans le bronze ? Les ouvriers abondent : où sont les artistes ?

Des imitations inintelligentes de l'antique, des allégories banales, des niaiseries prétentieuses, des babioles bonnes à mettre sur des étagères ou à servir de dessus de pendules : voilà ce que nous avons rencontré, à chaque pas, au Salon de 1868. Vainement nous avons cherché quelque œuvre fortement conçue, exprimant d'une façon vive et saisissante le sentiment moderne, ou reproduisant, avec cette tranquillité majestueuse qui sied si bien à la statuaire, une des faces de l'éternelle Beauté.

Un petit nombre d'ouvrages, toutefois, nous ont paru dignes d'attention : à défaut d'un sentiment original et d'une pensée vigoureuse, nous y avons reconnu des qualités d'expression et de forme attestant un effort sérieux pour échapper à la vulgarité où se traîne misérablement la majeure partie des sculpteurs contemporains.

La meilleure statue du Salon était, sans contredit, le *Tarcisius, martyr chrétien*, de M. Falguière, qui a obtenu la grande médaille d'honneur. — Ce martyr est un adolescent d'une quinzaine d'années, qui, d'après ce que nous apprennent quatre vers latins gravés sur le piédestal, préféra mourir sous les coups des païens que de livrer la sainte Eucharistie. Il est étendu à terre, appuyé sur le coude et pressant contre sa poitrine la boîte renfermant l'hostie consacrée, qu'il avait été chargé de porter à un malade. Sa tête se renverse légèrement en arrière, ses yeux se tournent vers le ciel avec une expression de douleur résignée, sa bouche entr'ouverte exhale un dernier cri d'amour et de foi.

Pour l'expression de cette touchante figure, M. Falguière s'est évidemment inspiré de l'admirable statue consacrée par David d'Angers à *Barra*, qui tomba lui aussi à la fleur de l'âge, victime de son dévouement à une cause sacrée. On n'a pas oublié ce chef-d'œuvre. Le jeune tambour de l'armée républicaine vient de rendre le dernier soupir : il tient encore à la main une des baguettes avec lesquelles il battait la charge, et serre contre son cœur la cocarde tricolore. Son visage, souriant et fier, semble

défier l'ennemi. David d'Angers a cru devoir représenter l'héroïque enfant dépouillé de ses vêtements ; mais cette concession malheureuse aux traditions classiques est amplement rachetée par la souplesse du modelé, la vérité et la grâce de l'attitude.

M. Falguière a eu le bon goût de ne pas déshabiller son martyr; il s'est contenté d'accuser, avec autant de délicatesse que de science, les formes juvéniles du corps sous la tunique qui les couvre. Tout l'intérêt, toute la poésie de l'œuvre se concentre, d'ailleurs, dans l'expression du visage que l'extase illumine.

Le *Tarcisius* de M. Falguière est une exception. En général, la statuaire religieuse, comme la peinture religieuse, reproduit servilement des types dont elle ne conçoit pas la grandeur surhumaine, des symboles dont elle ne pénètre pas la mystérieuse profondeur.

Le *Saint Paul*, de M. Iguel, qui a été jugé digne d'une médaille, n'a d'un peu remarquable qu'une draperie assez bien ajustée ; mais la tête..., vous l'avez vue partout, sur les épaules de saint Mathieu, de saint Polycarpe ou de tel autre bienheureux. L'épée est là, fort à propos, pour désigner l'illuminé de Damas ; remplacez-la par des clés, et vous aurez la statue de saint Pierre.

Les sculpteurs d'allégories ont cela de commun avec les fabricants de saints, qu'ils font dépendre le plus souvent la signification de leurs figures, des attributs symboliques dont ils les accompagnent.

Les deux grosses femmes et les deux petits génies que M. Jules Girard a placés dans son fronton, représentant la *Comédie* et le *Drame*, pourraient devenir les images de la *Médecine* et de la *Charité*, par exemple, moyennant de légers changements dans les accessoires. Cela aurait bien son avantage, le jour où il plairait au gouvernement de transformer en Hôtel-Dieu le nouveau théâtre de l'Opéra, pour lequel M. Girard a exécuté son fronton.

C'est à l'expression de la physionomie, à l'attitude, au geste, que la *Muse grave* et la *Muse comique*, de M. Chatrousse, doivent toute leur signification. Ces charmantes statuettes sont des réductions en terre-cuite de figures plus grandes que nature, sculptées en pierre, l'une pour le nouveau Louvre, l'autre pour le théâtre du Châtelet. M. Chatrousse a exposé aussi un bas-relief très-poétique et qui conviendrait à merveille à un monument funéraire : *la poudre retourne à la poudre et l'esprit retourne à l'esprit.* Un cadavre est étendu, enveloppé d'un linceul et comme enchaîné à la terre qui réclame sa proie ; mais le visage regarde

le ciel et des lèvres entr'ouvertes, s'élance et monte vers l'empyrée l'Esprit, figure svelte, aérienne, portant au front une étoile.

La figure allégorique que M. Cabet a intitulée : *le Réveil du Printemps*, est une belle jeune femme qui se détire nonchalamment les bras et qui, de ses deux mains levées au-dessus de sa tête, laisse tomber des roses. Elle est debout, les pieds posés sur le Zodiaque, entre le signe du Taureau et celui de l'Ecrevisse. Près d'elle, un oiseau fait son nid. — Ici encore, nous pourrions critiquer l'abus des accessoires sans lesquels il serait difficile de prendre cette femme langoureuse et somnolente pour une image de la Saison où tout s'anime, où tout se meut, où tout palpite et tressaille. Nous préférons louer l'exécution pleine de morbidesse de cette figure de marbre, la sveltesse de ses formes et le jet élégant de la draperie qui couvre, sans les cacher, une partie de ses charmes.

La *Cigale*, — de M. Cambos, — dans laquelle il est permis de voir une allégorie de l'Hiver, est une pauvre petite chanteuse des rues qui grelotte, vêtue d'une simple chemise que le vent colle à ses membres délicats ; assise sur un tronc d'arbre, elle rapproche l'une contre l'autre ses jambes glacées, croise ses bras sur sa poitrine et souffle piteusement dans ses doigts. On ne rencontre pas souvent des chanteuses de cet âge et de cette gentillesse réduites à vagabonder par un pareil temps et dans un aussi simple appareil. Mais, comme dit le proverbe italien : *Se non è vero è bene trovato*. — Cette gracieuse figure gagnerait beaucoup à être réduite aux dimensions d'une statuette.

Sous ce titre : *La Première impression*, M. Frison a représenté une jeune fille demi-nue, regardant un médaillon qu'elle tient à la main ; la pose est un peu contournée ; mais la tête, d'un type franchement moderne, est assez fine, et l'exécution est pleine de délicatesse.

L'obligation où se croient certains statuaires de ne sculpter que du nu, les conduit souvent aux inventions les plus bizarres. Nous venons de voir une petite Bohémienne bravant les frimas dans un costume plus que printanier ; voici une jeune paysanne tout aussi peu vêtue, qui contemple d'un air marri sa *Cruche cassée*. Pour être plus agile, la Perrette du bon La Fontaine avait mis cotillon simple et souliers plats ; la fillette à la cruche n'a gardé que sa chemise. M. Emile Carlier a donné à cette statue une attitude assez gracieuse, mais il a échoué dans l'expression de la physionomie : sa paysanne est une niaise. Greuze, en pareil cas, a peint une délicieuse ingénue.

Les allégories que nous venons de décrire sont tout à fait anodines. Il y en a de terribles, — le *Châtiment*, de M. Amy, par exemple : un homme luttant contre deux énormes serpents qui lui enlacent les jambes, tandis qu'un saurien fantastique le mord à l'épaule et l'oblige à retourner la tête. — Un peu plus, ce groupe colossal tournait à la caricature. Mais si la composition n'est pas du goût le plus pur, on ne peut refuser à l'exécution une certaine énergie.

M. Oudiné n'a pas été heureux dans le groupe qu'il intitule le *Bonheur vrai* : les figures, de proportions gigantesques, ont des formes lourdes et des physionomies inexpressives. — Je préfère infiniment la composition plus modeste de M. Bartholdi, les *Loisirs de la Paix* : un guerrier est assis sur un banc, auprés de sa jeune femme, occupée à un travail de couture ; il l'enlace de son bras gauche et l'étreint doucement ; à ses pieds joue un charmant enfant. Il y a une sérénité exquise dans cette scène de famille : l'attitude chaste et gracieuse de la femme, le mouvement plein de tendresse de l'époux, la gentillesse de l'enfant captivent les regards.

Les figures mythologiques étaient moins nombreuses que de coutume. M. Perraud avait envoyé une édition en bronze de son *Enfance de Bacchus,* l'une des œuvres les plus distinguées de la statuaire contemporaine. Le *Bacchus inventant la comédie* de M. Tournois, le *Narcisse* de M. Gautherin, l'*Hébé* de M. Franceschini, la *Flore* de M. Truphème, le *Bacchant agaçant une panthère* de M. Caillé, ne sont pas sans mérite au point de vue de l'exécution, mais le sentiment antique leur fait absolument défaut.

Ce sentiment, nous avons cru le trouver dans l'*Amour captif*, de M. Sanzel, gracieux badinage dont le sujet semble emprunté à Anacréon. L'Amour, bel adolescent, est attaché à la gaîne de marbre d'un Priape qui penche vers lui sa face narquoise ; le jeune dieu lance au railleur un regard furieux et cherche à se dégager des liens qui l'enchaînent ; sa main gauche crispée et son pied droit qui repousse le socle de l'hermès, indiquent sa colère et ses efforts. Son attitude conserve d'ailleurs l'élégance et la grâce qui conviennent au fils de Vénus, et son charmant visage contraste avec le masque ironique du Priape cornu.

Ce groupe, un peu plus grand que nature, a sa place marquée sous les ombrages de quelque résidence princière.

L'*Acteur grec*, de M. Arthur Bourgeois, a une pose un peu

tourmentée et une expression comique exagérée. La *Laveuse arabe*, du même artiste, se remue aussi beaucoup plus que ne le veut la grave statuaire, mais son mouvement ne manque pas d'élégance.

Le *Discobole*, de M. Deschamps, est une excellente figure d'étude, qui doit nous faire regretter la mort précoce de l'auteur. Cette figure est une imitation libre et forte de l'antique.

Le *Pecoraro*, de M. Delaplanche, la *Dernière goutte du moissonneur*, de M. Perrey, l'*Oiseleur*, de M. Charles-Auguste Le Bourg, le *Jeune homme agaçant un émerillon*, de M. Thabard, ne sont aussi que de simples figures d'étude, des *académies* qui se recommandent plus ou moins par la science du modelé, la vérité de l'attitude et du geste ; il ne faut leur demander ni la signification morale qui intéresse et passionne, ni la beauté idéale et typique qui suffit à l'art statuaire.

Bien plus insignifiantes encore sont ces statuettes de petits garçons maigres, dont on fait un si grand abus depuis quelques années : la meilleure de celles qui ont figuré au Salon de 1868, représente un enfant occupé à regarder une sauterelle. N'est-ce pas là un motif bien intéressant... pour orner une pendule, dont le cadran porterait cette superbe inscription : « Le Temps, comme la sauterelle, est un moissonneur redoutable. »

La statue colossale de *Henri IV*, de M. Ottin, est destinée sans doute à quelque collection archéologique : la tête n'a pas grand caractère, l'attitude est banale, mais les détails du costume sont traités avec une extrême minutie, et les accessoires commémoratifs abondent : c'est fort bien à M. Ottin d'avoir placé aux pieds du Vert-Galant la fameuse poule du paysan ; mais, à côté de cette poule qui picore, n'aurait-il pas dû montrer le pot pour la faire cuire ?... Quand on prend de l'accessoire, on n'en saurait trop prendre.

La statue équestre de *Napoléon* Ier, de M. Frémiet, ressemble à toutes celles que vous avez vues. Le *Masséna*, de M. Carrrier-Belleuse, a une petite tête et un bel habit ; la *Victoire* qui inscrit sur un bouclier le nom du héros, a une tournure élégante et fière. La statue de M. Jacquemart, représentant *Michel Ney, le* 7 *décembre* 1815, vaut mieux que la peinture de M. Gérome ; mais ici encore le chapeau à la Bolivar joue un rôle considérable ; ce serait à croire que ce couvre-chef aspire à devenir légendaire et à faire concurrence au « triangle de la gloire » célébré par M. Belmontet.

La statue du *Prince Impérial*, de M. Carpeaux, est une œuvre charmante, pleine de distinction, de jeunesse et de vie. Le buste en marbre de *Mme la duchesse de Mouchy* a été exécuté par le même artiste dans la manière spirituelle, coquette et séduisante des sculpteurs français du dix-huitième siècle.

Parmi les autres bustes de personnes connues, nous avons remarqué celui de *Robert Fleury*, par M. Emile Hiolle; celui de *Belloc*, par M. Itasse; celui de *M. Mathieu*, député au Corps législatif, par M. Gumery, et celui de *Listz*, par M. Bernhard Sax, qui a exposé, en outre, un buste fin, spirituel, du jeune fils de M. Emile Ollivier.

Signalons, pour finir, les bustes *anonymes* de MM. Oliva, Aimé, Millet, Elias Robert, de Rougé et Godebski, et le médaillon en bronze du poète *Mickiewickz*, modelé par M. Préault avec une énergie un peu farouche, mais très-expressif et très-émouvant.

DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

Aux Exposants du Salon de 1868 et aux Elèves de l'Ecole des Beaux-Arts

CONCOURS POUR LES GRANDS PRIX DE ROME

Nous avons entendu des artistes se plaindre que la distribution des médailles et des décorations, qui avait lieu autrefois immédiatement après la clôture du Salon, soit maintenant retardée jusqu'à l'époque où les élèves de l'Ecole et les concurrents pour les prix de Rome reçoivent aussi les récompenses qu'ils ont méritées. Mais, quelque légitime que soit l'impatience des exposants, nous regardons comme une heureuse idée d'avoir réuni les deux distributions, et d'avoir ainsi rapproché, dans une même fête, les artistes qui ont grandi dans la lutte et les jeunes gens qui n'en sont encore qu'aux débuts. Les anciens ne peuvent que s'enorgueillir d'être offerts en exemple aux élèves, et ceux-ci doivent éprouver un vif sentiment d'émulation en assistant au triomphe de ceux qui les ont précédés dans la carrière.

Cette cérémonie avait attiré au Louvre, cette année, une foule des plus compactes; le salon carré était trop petit pour contenir tous les invités : plusieurs ont dû se résigner à se tenir debout dans les galeries voisines et à écouter aux portes.

Le discours du ministres valait la peine d'être entendu.

L'honorable maréchal a rappelé, en commençant, le triomphe remporté par l'école française à l'Exposition universelle de 1867, — triomphe d'autant plus glorieux que la victoire a été plus vivement disputée.

Le peu de temps qui s'est écoulé entre cette exposition et l'ouverture du Salon de 1868 n'a pas permis aux artistes d'envoyer à ce dernier concours une de ces œuvres qui marquent dans l'histoire de l'art. La grande médaille d'honneur a dû être décernée à l'auteur d'un tableau de genre. Tout en s'associant à la pensée du jury, « qui a voulu consacrer par la première des récompenses

une direction de l'art dans laquelle notre école réalise chaque jour *des merveilles de bon goût, d'observation, de finesse et d'esprit,* » le ministre a exhorté les artistes à « se dégager des trivialités et des servitudes de notre condition humaine, » et à « appeler les regards curieux et intelligents du public sur un idéal supérieur. »

On ne peut que souhaiter, en effet, de voir l'art puiser toujours ses inspirations aux sources les plus pures et poursuivre sans cesse la Beauté, cette abstraction merveilleuse dont il est appelé à faire une réalité. Mais nous avons la conviction qu'il n'est pas de forme artistique qui ne puisse prétendre à ce résultat supérieur : un tableau de genre, un simple paysage, exécutés par un artiste de génie, renferment autant de poésie, autant d'idéal, que la mise en scène de tel ou tel fait de l'histoire grecque, romaine ou biblique.

Et puisque le ministre a parlé du rôle de l'art dans une société démocratique, il nous sera permis de dire que de tous les sujets traités par les peintres, il n'en est pas qui soient mieux compris de la foule, plus propres à l'émouvoir, à la moraliser, que ces scènes familières auxquelles on est convenu de donner le nom de tableaux de genre.

Après avoir célébré si longtemps les dieux, les rois, les pontifes, les conquérants, les maîtres du ciel et les maîtres de la terre, l'art a entrepris de célébrer l'humanité, la famille, le travail, la souffrance même. N'est-ce pas là un tendance vraiment démocratique?

— Mais, me dira-t-on, c'est justement parce qu'elle est descendue des hauteurs sublimes où l'avaient maintenue les grands maîtres des siècles derniers, c'est parce qu'elle s'est abaissée aux trivialités de notre monde, que la peinture est impuissante aujourd'hui à réaliser le beau idéal.

— Le beau idéal! mais il se rencontre dans ce qui est humble comme dans ce qui est élevé; il s'offre partout à quiconque sait lire dans le livre d'or de la nature. Le paysan qui laboure et ensemence la terre féconde, n'est-il pas aussi beau, aussi imposant que le héros qui triomphe au milieu des cadavres amoncelés sur le champ de bataille?

Au surplus, quelle que soit son importance, le sujet n'est que secondaire dans une œuvre d'art : ce qui fait surtout la valeur de cette œuvre, c'est l'interprétation poétique et pittoresque, c'est la composition, c'est l'exécution matérielle.

Il l'a bien prouvé, ce grand artiste dont la France pleure la perte récente, ce rival d'Hobbema et de Ruysdael, cet illustre Théodore Rousseau qui n'a jamais peint que des lisières de forêt, des métairies, des marécages.

Le brillant éloge que le maréchal Vaillant a fait de ce maître glorieux, a été accueilli par les applaudissements enthousiastes de l'auditoire. Le ministre a payé aussi un tribut de louanges à deux autres artistes morts dans ces derniers temps : Camille Flers, qui fut, comme Rousseau, un des rénovateurs de la peinture de paysage, et Picot, qui dans les sujets d'histoire, suivit avec fermeté les errements classiques. .

L'école française si cruellement frappée depuis quelques années pourra-t-elle produire au concours de 1869, un chef-d'œuvre digne d'obtenir le grand prix de 100,000 francs créé par l'Empereur ?

Le ministre s'est borné à exprimer à ce sujet de vagues espérances.

Pour nous, qui sommes tenus à moins de réserve, nous ne craignons pas de dire que si le chef-d'œuvre en question doit être cherché exclusivement parmi les tableaux d'histoire ou de religion, on aura bien de la peine à le découvrir; mais si le jury daigne abaisser ses regards jusqu'aux genres dits secondaires, sa tâche sera plus facile.

Après quelques réflexions sur l'organisation des Expositions annuelles, qui ont pour avantage d'établir une sorte de contact permanent entre les artistes et le public, M. le ministre a terminé son discours par des félicitations adressées aux professeurs et aux élèves de l'Ecole des beaux-arts.

Le directeur de cette école, M. Guillaume, a pris ensuite la parole et s'est attaché à prouver la nécessité, la légitimité du patronage exercé sur les beaux-arts par l'Etat.

La discussion de cette thèse nous entraînerait beaucoup trop loin ; nous nous contenterons de dire que si l'art a *droit* aux encouragements de l'Etat, il ne doit, à aucun prix, engager son indépendance ; que la condition même de sa grandeur est qu'il ait sa libre expansion.

Administrer l'art, c'est le tuer.

Qui veut trop prouver ne prouve rien ou finit même par fournir des armes à ses adversaires. M. Guillaume a entrepris de refaire, après bien d'autres, l'apologie de la mesure qui a enlevé à l'Académie des beaux-arts la haute direction de l'Ecole ; mesure excel-

lente assurément, si elle avait eu pour résultat de soustraire la marche des études à l'influence des coteries. Par malheur, il ressort des paroles mêmes de M. Guillaume que cette petite révolution devait aboutir à attribuer à l'Etat un pouvoir que se partageait auparavant une oligarchie. *Rebus non commutatis immutaverunt vocabula.*

M. Guillaume a été mieux inspiré lorsqu'il a exhorté les jeunes artistes à se livrer à des études assidues, en vue d'unir une instruction solide, étendue, à l'habileté technique. Nous avons été heureux de constater que les élèves ont accueilli avec la plus vive sympathie les paroles de leur maître, et nous devons espérer qu'ils suivront ses sages conseils. Chacun, d'ailleurs, se plaît à reconnaître que l'Ecole des beaux-arts a en M. Guillaume un directeur aussi zélé qu'intelligent.

Le discours de M. Guillaume a été suivi de la proclamation des médailles obtenues dans les concours d'émulation de l'Ecole. Les élèves qui ont été le plus souvent nommés sont : dans la classe de peinture, MM. Blanchard, Ponsan, Patrouillard, Philippoteaux; dans la classe de sculpture, MM. Dumilâtre, Idrac, Mercié, Allard; dans la classe de gravure, MM. Rossello et Dupuis; dans la classe d'architecture, MM. Mayeux, Hénard, Ménard.

M. le surintendant des beaux-arts a fait connaître ensuite les noms des élèves qui ont obtenu, cette année, les prix de Rome. Disons quelques mots des ouvrages qui ont concouru pour ces prix; ils ont été exposés pendant trois jours au palais des Beaux-Arts.

Le sujet proposé pour le concours de peinture était la *Mort d'Astyanax*. Les indications suivantes ont été fournies aux concurrents :

Après la prise de Troie, Astyanax, fils unique d'Hector et d'Andromaque, donna de l'inquiétude aux Grecs victorieux. Calchas prédit que, s'il vivait, il serait plus brave que son père et vengerait sa mort. Andromaque cacha son fils; mais Ulysse, l'ayant découvert, le fit précipiter du haut des murailles. L'action se passe à l'instant où Andromaque vient arracher son fils des mains de celui qui va le précipiter. Près de là, sur le rempart, Ulysse et Calchas semblent venus pour s'assurer de la mort d'Astyanax.

Les mânes d'Etienne Delécluze, élève et panégyriste de David, ont dû tressaillir d'allégresse! L'excellent homme, qui fit pendant quarante ans la critique d'art aux *Débats* et fut un des pontifes du classicisme, exposa, au Salon de 1808, une *Mort d'Astyanax*,

dont la postérité a complètement perdu le souvenir; or, c'est la notice même qu'il fit insérer dans le catalogue du Salon, pour expliquer son tableau, qui a été donnée comme thème aux *logistes* de 1868...

Et voilà comment la nouvelle direction de l'Ecole entend affranchir les élèves du joug des traditions académiques et leur ouvrir de plus larges horizons!

M. Beulé doit bien rire.

S'il est vrai, comme l'a prétendu le ministre, que l'art ait une influence civilisatrice, nous nous demandons comment l'administration des beaux-arts a pu voir dans cette *Mort d'Astyanax* un sujet capable d'adoucir et de perfectionner les mœurs publiques...

Ce qu'il y a de certain, c'est que les aspirants au prix de Rome n'ont tous aperçu que le côté féroce de cette scène homérique. A la manière dont quelques-uns d'entre eux (le numéro 2, notamment) ont présenté leurs personnages, on croirait voir deux cannibales de la Nouvelle-Calédonie, — un mâle et une femelle, — se disputant un enfant.

— Hum! dit l'ogre, ça sent la chair fraîche!

— J'en veux ma part! s'écrie l'ogresse, prête à dévorer tous les Petits Poucets du monde.

Et le couple anthropophage d'écarteler le pauvre enfant!

Nous aurions beau jeu si nous voulions critiquer toutes les imperfections des dix tableaux présentés à ce concours; mais nous ne devons pas oublier qu'il s'agit d'ouvrages exécutés par des élèves et ayant droit, par conséquent, à toute notre indulgence.

La peinture de M. Théophile Blanchard, qui a obtenu le grand prix, est incontestablement supérieure aux neuf autres. Le dessin a plus de correction et d'élégance; la couleur, plus d'harmonie et de force. L'esclave bronzé qui s'apprête à lancer Astyanax du haut des remparts est bien posé, et son visage a une expression d'indifférence brutale étudiée avec soin. Andromaque, en revanche, n'est pas assez passionnée, et l'enfant, déjà grandelet, est peu réussi. Quant à Ulysse et au divin Calchas, ils ressemblent à deux traîtres de mélodrame.

Le tableau de M. Blanc-Garin, qui a été jugé digne d'un accessit, aurait mérité un prix de sagesse; il eût été certainement couronné, il y a soixante ans, dans le beau temps de M. Delécluze.

M. Ferry, mis hors de concours pour s'être trop écarté de son esquisse, a fait preuve d'un tempérament plus artiste : de tous les

logistes, c'est celui en qui je placerais le plus d'espérance, — s'il renonçait au prix de Rome.

Le concours de sculpture valait mieux que celui de peinture. Le sujet proposé était *Thésée au sortir du labyrinthe, rendant grâce aux dieux de sa délivrance.*

Encore une idée neuve et éminemment civilisatrice ! Thésée. Ariane, le Minotaure, Pasiphaë, de bien braves gens dont il faut garder soigneusement le souvenir !

Deux concurrents, M. Edme Noël et M. Marius Mercié, ont obtenu chacun un grand prix. La statue du premier se distingue par la correction du modelé; mais l'attitude est celle d'un équilibriste ; la tête renversée en arrière et enfoncée dans les épaules a une expression insignifiante. Nous préférons le *Thésée* de M. Mercié : la pose est plus grave, plus noble ; la tête a un caractère bien antique ; mais cette figure veut être vue de face : la main droite, tendue en avant, offre à qui la regarde de côté, une ligne lourde et disgracieuse.

Les statues de MM. Allar et Truffot ont droit d'être citées : celle de M. Allar exprime bien l'action de grâces, celle de M. Truffot la joie du triomphe.

Le sujet du concours d'architecture était la construction d'un *Calvaire*, avec *scala santa*, stations pour chemins de la croix, chapelles des martyrs entourant une cour sacrée, couvent pour vingt-quatre moines, refuge pour des ecclésiastiques et campo-santo.

Les projets et les plans exécutés par les logistes nous ont paru pécher généralement par un excès de magnificence, mais presque tous aussi dénotent, sinon de l'originalité, du moins des études sérieuses et une grande habileté de main. Le grand prix a été remporté par M. Charles-Alfred Leclerc; un rappel de 1er accessit a été accordé à M. Mayeux, un 2me accessit à M. Montfort, et une mention à M. Bizet.

Dans le concours de gravure, le prix a été donné à M. Waltner, qui s'est montré véritablement supérieur à tous ses rivaux.

M. de Nieuwerkerke a proclamé ensuite les noms des artistes qui ont obtenu des médailles au Salon de 1868. Des applaudissements bruyants et prolongés ont prouvé que le choix de MM. Brion et Falguière, pour les grandes médailles d'honneur, avait l'assentiment général.

Parmi les artistes dont les noms ont été acclamés avec le plus de vivacité, nous avons remarqué : M. Jules Lefebvre, l'auteur de la *Femme couchée ;* M. Mouchot, l'orientaliste ; M. Victor Giraud, l'auteur du *Retour du Mari;* MM. Hanoteau, Bernier, Emile Breton, peintres de paysages; MM. Regamey, Chenu, Vollon, Worms, Leloir, Vibert. Un jeune artiste qui fera certainement honneur un jour au nom illustre qu'il porte, n'a pas été salué aussi chaleureusement que ses camarades : a-t-on voulu lui faire sentir qu'en ce temps de démocratie, chacun ne doit compter pour réussir que sur son propre mérite.

Mme Eléonore Escallier ne s'est pas présentée pour retirer la récompense que lui ont value ses peintures sur faïence. Peut-être aura-t-elle été effrayée par les bravos qui ont retenti à l'appel de son nom. Plus intrépide, Mlle Nélie Jacquemart, l'auteur d'un charmant portrait de jeune fille, s'est approchée de l'estrade. En lui remettant la médaille, le maréchal et le surintendant lui ont galamment baisé la main.

On avait réservé pour le bouquet de cette fête artistique une série de nominations dans l'ordre de la Légion d'honneur. Aucun artiste n'a été jugé digne, cette année, de la croix d'officier. A notre avis, MM. Paul Huet, Jules Dupré, Diaz, Fromentin, Daubigny, auraient pu prétendre à une pareille distinction.

Ont été nommés chevaliers : MM. Célestin Nanteuil, Brisset, Anastasi, François Millet, Charles Verlat et Pasini, peintres; MM. Cabet et Daumas, sculpteurs ; M. Jules Laurens, lithographe.

La plupart de ces nominations ont été accueillies par de vifs applaudissements. Les nouveaux chevaliers sont allés recevoir l'accolade du maréchal et du surintendant ; quelques-uns y ont mis une ardeur, une fougue, une *furia* toute française. On a particulièrement remarqué un paysagiste qui, dans l'excès de sa joie, aurait volontiers embrassé tous les assistants.

Lorsque le nom de François Millet a été prononcé par M. le surintendant, des bravos chaleureux sont partis de tous les points de la salle. Millet n'était pas là pour recevoir cet hommage rendu un peu tardivement à son beau talent : il s'était oublié, sans doute, l'excellent artiste, au milieu des paysans dont son pinceau retrace les mœurs naïves avec une poésie et une éloquence qui mériteraient, mieux que les banalités des grandes machines historiques, d'éveiller l'attention du jury chargé de décerner le grand prix de cent mille francs.

ENVOIS DE L'ÉCOLE DE ROME

1868

Depuis quelques années, les envois de l'Ecole française de Rome étaient d'une médiocrité désolante ; aussi n'a-t-il pas manqué de gens qui ont prétendu qu'en perdant le protectorat de l'Académie des beaux-arts pour tomber sous celui de l'Etat, cette école avait été frappée pour toujours de stérilité.

La vérité est que le changement de patronage a été sans influence appréciable sur la marche des études : les errements classiques sont restés absolument les mêmes ; au lieu d'accorder aux élèves l'indépendance promise, on a continué à faire peser sur eux le joug des traditions surannées.

L'illustre M. Ingres a pu mourir en paix.

Si les élèves de Rome se sont montrés si faibles dans ces derniers temps, il ne serait donc pas juste d'en rendre responsables les promoteurs du changement dont nous venons de parler.

La nouvelle direction a fait, au contraire, tout ce qu'elle a pu pour susciter des artistes d'un ordre supérieur ; elle n'a ménagé ni les encouragements, ni les commandes. Si elle n'a pas réussi, c'est qu'apparemment le génie n'obéit pas à la première réquisition venue et ne se produit qu'à ses heures.

Toujours est-il que les dernières expositions de l'école de Rome — celle de 1867, en particulier — étaient fort tristes. La banalité des compositions et l'insignifiance des types y disputaient la palme à la pauvreté du style et à la faiblesse de l'exécution. Comme cela est arrivé au bon Homère lui-même, les pensionnaires de la villa Medici semblaient sommeiller.

L'exposition des envois de 1868, annonce un brillant réveil. On y compte trois ou quatre morceaux dignes des plus grands éloges.

La meilleure peinture a été envoyée par un élève de première année, M. Regnault. C'est une vaste toile où, sans autre prétention que de faire une étude, l'artiste a brossé avec une verve

extraordinaire et dans des tons superbes, un *Automédon* cherchant à dompter deux chevaux. Les trois figures sont de grandeur naturelle. L'homme, jeune, vigoureux, ayant pour tout vêtement une draperie rouge qui flotte derrière ses épaules, est suspendu à la bride de l'un des chevaux qui se cabre, tandis que l'autre fait un écart et tâche de rompre sa bride. La scène se passe dans un site sauvage, au bord de la mer.

Je ne crains pas de le dire, bien qu'il s'agisse de l'œuvre d'un élève : il n'y a pas aujourd'hui, dans toute l'Ecole française, un peintre qui soit capable d'exécuter un pareil morceau avec autant d'éclat, de fougue, de puissance. Le torse de l'*Automédon*, modelé en pleine lumière, s'enlève avec une vigueur incomparable sur la draperie rouge, dont le ton est magnifique; la tête, vue de profil perdu, et qui se renverse en arrière, est très-énergique, très-vivante; le pied gauche se cramponne au sol par un mouvement d'une grande vérité; la jambe droite fuit en raccourci dans une pénombre transparente.

Les chevaux rappellent ceux de Delacroix par leur allure quelque peu fantastique et aussi par la richesse et la force de la couleur. Celui qui se cabre est bai-brun, l'autre est isabelle. On les entend piétiner, souffler, ronger leur frein qu'ils blanchissent d'écume.

Est-ce à dire que ce tableau soit une œuvre parfaite, et que M. Regnault n'ait plus rien à apprendre?

Si nous étions en présence de l'ouvrage d'un artiste en renom, nous pourrions critiquer le dessin un peu lâché et les formes massives des chevaux; nous ferions remarquer que le bras de l'*Automédon*, tordu par l'effort, se présente de telle façon, qu'on ne distingue pas si le peintre a voulu nous en montrer le coude ou la saignée; nous dirions que le paysage, si sobre, si austère, et qui fait si bien valoir les figures, pêche néanmoins par un peu de lourdeur dans le ciel chargé de nuages. Mais ces imperfections, — largement compensées par les grandes qualités que nous avons signalées, — ne témoignent, en définitive, que d'une exubérance de verve.

M. Regnault débute comme beaucoup de peintres voudraient pouvoir finir. Il y a deux mois, nous avons eu l'occasion d'admirer un portrait de femme exposé par lui au Salon. Son *Automédon* est venu confirmer et agrandir les espérances que ce portrait nous avait fait concevoir. J'ai dit que certaines parties de cette nouvelle peinture faisaient songer à Delacroix; je ne sais si M. Regnault

aura jamais l'imagination poétique de ce grand maître; mais, à coup sûr, il en a naturellement le tempérament fougueux; comme lui, il possède à un degré éminent le sentiment de la couleur, de la lumière, du mouvement, de la vie. Il n'en est pas moins très-original, très-personnel; car, si j'ose exprimer toute ma pensée, il s'annonce comme voulant être à la fois dessinateur et coloriste.

L'*Angélique*, de M. Machard, élève de deuxième année, contraste avec l'*Automédon*, par l'élégance et la pureté des contours, la délicatesse du modelé, la pâleur tendre des carnations. Ici la force est remplacée par la grâce, l'énergie par la douceur. L'héroïne de l'Arioste, enchaînée au rocher de l'île des Plaintes et suspendue au-dessus de l'abîme, renverse en arrière sa belle tête éplorée; son corps, aux lignes souples et coulantes, a une blancheur idéale dont l'éclat est avivé par le voisinage de draperies rouge, jaune et blanche. Il y a beaucoup de poésie dans le tableau de M. Machard, et l'exécution est des plus distinguées.

M. Maillard, élève de troisième année, n'a pas été heureux dans sa *Néréide* : cette figure, étendue à plat ventre sur les vagues, a des formes qui n'ont rien de gracieux; elle voudrait nous rappeler la Vénus Callipyge, elle ressemble à la Vénus hottentote.

La copie de la *Vierge au saint Jérôme*, du Corrége, exécutée par le même artiste, reproduit les lignes de l'original, mais n'en rend pas la suave harmonie : les couleurs se juxtaposent durement et le modelé des chairs manque complétement de morbidesse. Le titre donné à cette composition par une inscription placée en bas du cadre est : *Saint Gérôme*. Est-ce une flatterie à l'adresse de l'auteur du *Maréchal Ney*?

Si réaliste qu'il puisse paraître, le Caravage n'a ni la grossièreté de dessin, ni la lourdeur de coloris que M. Layraud, élève de quatrième année, s'est plu à lui attribuer dans la copie qu'il a faite d'un fragment de l'*Ensevelissement du Christ*. Bien que ce ne soit là qu'une étude, je ne m'explique guère le motif qui a décidé l'artiste à couper à la hauteur du front les deux figures de disciples qui portent le cadavre de l'Homme-Dieu. Il serait bon que les copies exécutées par les élèves de Rome, d'après les chefs-d'œuvre des anciens maîtres, fussent faites d'une manière assez consciencieuse et assez intelligente, pour que l'Etat à qui elles appartiennent pût en disposer en faveur des musées ou des églises de province.

M. Layraud a reproduit d'un crayon un peu pesant, un frag-

ment de la *Transfiguration* de Raphaël, le groupe du possédé et de ses parents. Ici encore l'un des personnages a la tête coupée par la moitié.

Pour ce qui est du *Supplice de Marsyas*, composition *originale* du même artiste, ce qu'on y trouve le moins, c'est précisément l'originalité. Le vieux Marsyas, attaché à un arbre et sur le point d'être écorché vif par ordre d'Apollon, ressemble à tous les *Saint André* et à tous les *Saint Barthélemy* connus des écoles bolonaise et napolitaine. C'est une bonne *académie*. L'esclave, agenouillé derrière le tronc d'arbre auquel il assujettit les pieds de la victime, apporte à sa besogne l'indifférence bestiale que le bourreau met à dépécer saint Barthélemy, dans la superbe eau-forte de Ribera ; comme ce bourreau, il tient entre les dents le couteau qui va lui servir à écorcher Marsyas. Le fond du tableau est tout à fait manqué : on y voit, sous les arbres d'une forêt privée d'air, — à une distance très-éloignée si l'on en juge d'après les dimensions des figures, très-rapprochée si l'on n'a égard qu'à la perspective, — Apollon et un autre personnage qui se retournent pour regarder de notre côté.

Les *Funérailles de Moïse*, par M. Monchablon, élève de cinquième année, sont une œuvre d'un caractère et d'un sentiment élevés. L'archange qui ouvre le flanc du mont Horeb pour que les anges y déposent le corps du législateur des Hébreux, est une figure du style le plus noble ; il écarte les roches énormes avec une tranquillité majesteuse, et son beau visage garde une sérénité vraiment céleste. Sa robe blanche, drapée avec élégance et originalité, est d'un ton très-fin, très-harmonieux. L'ange, vêtu de rose, qui soutient la tête de Moïse, n'est pas dépourvu de beauté et de poésie ; mais celui qui tient les jambes, donne simplement l'idée d'une femme bien portante. La tête de Moïse n'a pas non plus un caractère assez saisissant ; la mort seule a laissé son empreinte sur la face livide ; on voudrait y trouver un reflet du rayonnement divin qui illuminait le législateur sur le Sinaï.

Ces réserves faites, on ne peut qu'applaudir à la sévérité et à la grandeur de la composition ; l'ordonnance a quelque chose de symétrique qui rappelle les œuvres des préraphaélites. L'exécution est digne du sujet ; le dessin a de l'élégance et de la simplicité ; la couleur est pleine de finesse dans sa pâleur un peu froide.

Les envois des élèves de sculpture, quoique moins remarquables que ceux des peintres, sont satisfaisants pour la plupart. Plusieurs ont figuré au dernier Salon. De ce nombre est le *Pécoraro*, de M. Delaplanche, qui a mérité une médaille.

Outre un buste très-ressemblant de Robert-Fleury, qui a été exposé aussi au Salon, M. Hiolle, élève de cinquième année, a envoyé un autre buste-portrait en bronze d'un caractère énergique et une statue en marbre représentant le beau *Narcisse* étendu au bord de la fontaine où il se mire, et sur le point d'y tomber. L'exécution de cette statue est assurément digne d'éloges, le modelé est savant, les détails sont traités avec finesse ; mais la pose n'a pas cette tranquillité imposante que réclame la statuaire : on croit voir le pâle Narcisse glisser du haut du piédestal où il est couché. Une pareille illusion, qui ferait merveille dans un tableau, est tout à fait déplacée dans un morceau de sculpture.

La *Fileuse* de M. Barrias, élève de deuxième année, est accroupie, les jambes croisées, et regarde son fuseau qu'elle tient de la main droite, tandis que, de la main gauche, elle élève la quenouille. Le mouvement du corps, qui est nu jusqu'à la ceinture, est d'une grande vérité ; les mains sont fines et spirituelles ; la tête quoique un peu lourde, n'est pas sans charme.

Le même artiste a envoyé une tête en marbre de *Paysan romain* étudiée avec soin sur nature.

M. Degeorge, élève de première année, a envoyé deux bas-reliefs assez faibles, l'un copié d'après l'antique, l'autre représentant un jeune berger jouant avec un chien.

M. Chaplain, élève de quatrième année, a gravé une médaille commémorative de l'Exposition universelle de 1867. Voici l'allégorie qu'il a imaginée : un génie ailé, tenant un flambeau à la main, dirige ses regards et son vol vers le ciel ; à sa droite et à sa gauche sont placées deux belles femmes, drapées à l'antique : l'une représente l'Industrie, elle a pour symbole un marteau ; l'autre, tenant une palette et des pinceaux, personnifie les Beaux-Arts. Au-dessous de ces trois figures s'étend l'immense palais du Champ-de-Mars, entouré des édicules les plus remarquables du parc. A bien prendre, ces constructions, représentées dans des proportions microscopiques, sont la seule partie *commémorative* de la médaille ; la génie n'a aucune signification, et les deux autres figures peuvent convenir à la représentation de la plupart des solennités publiques.

Le besoin de renouveler le matériel du symbolisme se fait véritablement sentir.

La médaille de M. Chaplain se recommande d'ailleurs par l'élégance du dessin et la délicatesse du relief. Le même artiste a envoyé plusieurs dessins, parmi lesquels nous avons remarqué une charmante étude au crayon, représentant une *Jeune Italienne*.

Les élèves de la section de gravure en taille-douce ont fourni de bons dessins, à défaut de bonnes gravures.

M. Huot (cinquième année) a gravé, avec mollesse, le fameux *Suonatore di violino*, du palais Schiarra, et ébauché la gravure d'une *Terpsichore*, de Le Sueur. Parmi ses dessins, nous avons distingué les portraits du Dante, de Côme de Médicis et de Filippino Lippi.

Le *Polyphème*, d'Annibal Carrache, a été gravé par M. Jacquet, qui a dessiné un fragment de l'*Incendie du Bourg* et un fragment du *Châtiment d'Héliodore*.

M. Laguillermie (première année) a fait une gravure très travaillée, mais un peu trop noire, du superbe portrait d'Antonello de Messine, qui de la galerie Pourtalès est passé au Louvre. Il a envoyé, en outre, diverses études d'après Raphaël et Michel-Ange, et un dessin des *Cariatides de l'Erechtheion*.

Les envois des élèves de la section d'architecture sont très nombreux et très-intéressants. Comme toujours, les représentations des monuments gréco-romains sont en majorité : il y en a de fort belles et qui n'ont qu'un tort, celui de reproduire ce que nous avons déjà vu cent fois. Le *Portique d'Octavie*, le *Temple de la Concorde*, le *Temple de la Fortune*, à Palestrine, le *Forum de Trajan*, le *Palatin*, le *Parthénon*, les *Ruines de Pompéi* ont fourni à MM. Pascal, Gerhardt, Dutert, Noguet, l'occasion de savantes études et de dessins remarquables ; mais ces types de l'antiquité, si beaux qu'ils soient, devraient-ils préoccuper presque exclusivement des artistes qui seront un jour appelés à bâtir dans des pays où les mœurs, les usages, le climat, sont tout différents de ceux de la Grèce et de l'Italie?

SALON DE 1869

Des circonstances qui sont expliquées ci-après nous ont conduit à publier deux études sur le Salon de 1869, l'une dans l'*Indépendance Belge*, l'autre dans la *Presse*. Bien qu'ils soient relatifs aux mêmes œuvres, ces deux comptes-rendus *parallèles* se répètent aussi peu que possible et sont mêmes rédigés de façon à se compléter l'un l'autre sur beaucoup de points. C'est ce qui nous décide à les réimprimer ici tous deux.

SALON DE 1869

I

WILLIAM BÜRGER

Le 30 avril, au moment même où les artistes et les journalistes étaient admis à visiter le Salon dont les portes ne devaient s'ouvrir au public que le lendemain, la critique d'art faisait une perte irréparable : William Bürger, Théophile Thoré, rendait le dernier soupir.

..... Nous étions sept personnes, sept amis groupés autour du lit du mourant. Le cœur brisé, nous contemplions cette face honnête qui gardait jusqu'à la fin une imposante sérénité, ce front large dont la pâleur faisait mieux ressortir la puissante structure. Comprenant que tout allait bientôt finir, nous épiions, nous convoitions un dernier regard de cet œil ami, nous cherchions à recueillir un dernier serrement de cette main loyale.

Hélas ! il n'était déjà plus avec nous...

Ses mains étaient froides, inertes. De sa poitrine s'exhalaient, à intervalles de plus en plus éloignés, des soupirs qui n'avaient plus rien d'humain. Ses yeux, grands ouverts, semblaient fixer un point brillant dans le vague de l'infini.

Involontairement, je suivis la direction de ces regards et je vis qu'elle aboutissait à une superbe peinture de Rembrandt, un *Temps d'orage*, sinistre amoncellement de nuées noires et pesantes, étendant leurs ailes de chauves-souris sur un paysage frappé à l'horizon d'un coup de soleil étincelant.

J'aperçus une relation mystérieuse qui me fit frissonner, entre le sujet représenté par ce tableau et l'état actuel de notre ami, dont la belle et radieuse intelligence, après avoir jeté de si vives lueurs, s'enveloppait pour toujours de ténèbres épaisses.

Dans les derniers temps de sa maladie, lorsqu'on eut dû renoncer à le porter jusqu'à son cabinet, Bürger avait demandé que l'on accrochât cette page du grand maître hollandais au pied de

son lit, au-dessous d'une magnifique *Lisière de forêt*, de Théodore Rousseau.

Il avait voulu avoir sous les yeux, jusqu'au dernier moment, les deux maîtres qu'il avait le plus aimés : Théodore Rousseau, avec qui il avait passé les vaillantes années de sa jeunesse, combattant les mêmes combats, souffrant les mêmes douleurs, jouissant des mêmes triomphes ; Rembrandt, dont il avait fait le compagnon inséparable de son âge mûr ; Rembrandt, dans l'intimité duquel nul n'a jamais pénétré aussi avant que lui, que nul n'a si bien compris, si intelligemment admiré.

Près de lui encore, il avait fait placer trois ou quatre tableaux de ce Van der Meer de Delft, qui lui doit d'être compté aujourd'hui parmi les plus habiles peintres de la Hollande. Que de fois il avait pris plaisir à nous montrer ces tableaux représentant de gracieuses jeunes filles occupées à leur toilette ou faisant de la musique ! Et maintenant, tandis que nous recueillions les derniers soupirs de notre ami, il nous semblait que du haut de leurs cadres, ces charmantes jeunes filles se penchaient vers lui, avec de gentils sourires, comme pour l'exhorter à franchir sans crainte le seuil de l'autre monde et pour lui promettre une part de cette renommée impérissable qu'il a donnée lui-même à leur auteur.

Oui, le nom de Thoré, le pseudonyme de Bürger, vivront aussi longtemps que la gloire des maîtres dont le vaillant critique a été le prophète, le champion, l'interprète, le révélateur.

Nous n'entreprendrons point de passer en revue les travaux considérables dont Thoré-Bürger a enrichi la critique et l'histoire de l'art, durant un espace de près de quarante ans, ni de raconter les luttes qu'il a si brillamment soutenues pour l'honneur de la nouvelle école dont ses amis , Delacroix, Decamps, Rousseau, étaient les coryphées. Dès 1832, il était sur la brèche, et depuis, — sauf quelques rares interruptions occasionnées par les entraînements et les disgrâces de la politique, — il ne cessa d'être l'apôtre ardent, convaincu, de la régénération de l'art par le sentiment humain, par l'amour de la nature.

Il exhorta les jeunes artistes à briser les formules étroites, surannées, où se cantonnait aveuglément l'enseignement officiel ; il cribla de ses sarcasmes les poncifs académiques, protesta sans relâche contre la reproduction servile de types, de symboles devenus inintelligibles, et réclama avec éloquence des œuvres conformes au génie moderne. Ennemi de la théorie égoïste de « l'art pour l'art, » il souhaitait que l'on fît « l'art pour l'homme, »

c'est-à-dire qu'au lieu d'être seulement une distraction de raffinés et d'érudits, une sorte de curiosité aristocratique, comme il a toujours été depuis la Renaissance, l'art devînt une monnaie courante pour l'échange et la transmission des sentiments, une langue usuelle à la portée de tous. Il sentait qu'à une société nouvelle il fallait nécessairement un art nouveau ; que l'humanité, dégagée des préjngés philosophiques, religieux, politiques, littéraires, qui l'avaient si longtemps enlacée et paralysée, éprouvait le besoin de secouer aussi le joug des préjugés artistiques. Et, selon lui, la révolution à faire ne concernait pas seulement la forme, le style, la manière, l'expression, mais plus directement encore la pensée et le sujet même des arts.

C'est la même idée qu'exprimait, l'autre jour, Victor Hugo, dans le passage suivant de sa lettre au *Rappel :*

« Nous, issus des nouveautés révolutionnaires, fils de ces catastrophes qui sont des triomphes, nous préférons au cérémonial de la tragédie le pêle-mêle du drame, au dialogue alterné des majestés le cri profond du peuple. L'art, en même temps que la société, est arrivé au but que voici : *Omnia et omnes.* »

En demandant à l'art de marcher et de se métamorphoser en même temps que la société, Thoré n'entendait pas dire qu'il dût se faire l'apôtre de telle ou telle doctrine littéraire, philosophique ou politique. Il savait trop bien que l'artiste véritable est essentiellement naïf, spontané, indépendant ; qu'il a une répugnance invincible pour les systèmes préconçus, pour les théories toutes faites, pour les spéculations pures ; qu'il est impressionné, non par des idées, mais par des images, et que ses conceptions se traduisent subitement sous une forme animée, vivante, comme la Minerve antique s'élançant tout armée du cerveau de Jupiter.

Thoré voulait donc que la préoccupation du sujet ne fît pas perdre de vue au peintre et au sculpteur la beauté plastique, qui, pour parler la langue des philosophes, est la véritable caractéristique de l'art. S'il aimait, s'il préconisait l'innovation, il avait bien soin de signaler aux novateurs les dangers de l'exagération et du parti pris : selon lui, l'artiste ne devait avoir d'autre système que d'étudier la nature avec passion et de la reproduire avec franchise. Toute œuvre qui ne lui paraissait pas née d'une émotion sincère, d'une étude naïve de la réalité, il la déclarait mauvaise, l'auteur fût-il de ses amis.

On lui a reproché d'avoir eu des préférences exclusives pour certains groupes d'artistes. La vérité est, comme il l'a dit lui-

même, qu'il aimait tout en général, si ce n'est qu'il abhorrait « les vieilles routines. » Doué du goût le plus délicat, le plus sûr, il se montra également sévère pour les dévergondages de couleur des ultraromantiques et pour la raideur compassée des préraphaélites, pour les trivialités d'un certain réalisme et pour les créations subtiles des abstracteurs d'idéal, pour les niaiseries des peintres de *chic* et pour les *restitutions* minutieuses, pédantes, des peintres archéologues.

Il n'était pas de ces critiques qui érigent en système la bienveillance et qui, sous prétexte que *l'art est difficile*, témoignent à tout venant une mansuétude infatigable. Il croyait être plus utile aux artistes en leur disant toujours la vérité. Et en cela il avait bien raison. D'ailleurs, s'il lui est arrivé parfois de traiter un peu rudement certaines réputations, on n'a jamais pu lui faire le reproche de n'être pas sincère, loyal et parfaitement désintéressé. Pour ce qui est des révolutionnaires de l'art dont il s'est fait, envers et contre tous, l'ardent apologiste, son enthousiasme ne trouve-t-il pas aujourd'hui sa justification dans l'admiration raisonnée, réfléchie, qu'excitent partout ces mêmes révolutionnaires, les Delacroix, les Decamps, les Rousseau, les Ary Scheffer, les Rude, les David d'Angers?

M. Henri Martin a dit de Thoré, — dans un éloquent discours prononcé sur sa tombe, — qu' « il fut un des très-rares écrivains qui eurent le secret de la critique vivante dans les beaux-arts, de la critique qui ne dissèque ni ne décompose, mais qui s'identifie avec les œuvres qu'elle interprète et en manifeste pour ainsi dire l'âme. » Et l'éminent historien a ajouté: « On peut dire que Thoré ressaisit, pour écrire ses *Salons*, ses notices, ses articles de revue, la plume de Diderot, avec qui il avait tant d'affinité morale, mais en ajoutant à la critique du dix-huitième siècle ce que lui découvraient les horizons plus larges du dix-neuvième. »

Ce n'est pas la première fois que l'on a comparé Théophile Thoré à Diderot ; il est impossible de ne pas être frappé des analogies qui existent entre les deux critiques. Même verve, même sève, même humour ; même délicatesse de goût et même originalité de vues ; même fantaisie et même profondeur ; même sensibilité et même fougue ; mêmes attendrissements à l'endroit de l'humanité, et mêmes indignations contre tout ce qui est injuste, tyrannique, hautain ou rampant. Il n'est pas jusqu'au style de l'un qui ne se rapproche du style de l'autre par la netteté, la vigueur, la rapidité, les saillies imprévues et les éclats soudains, la

franchise et le sans-façon. Ce sans-façon, Thoré l'a poussé parfois un peu loin, surtout dans ses derniers écrits, où, — pour me servir d'une allusion littéraire dont il n'eût pas manqué de rire,— il ne sacrifiait pas suffisamment aux Grâces. Il avait une horreur insurmontable pour les anas, les mots consacrés, les citations ressassées, les périodes ronflantes, les métaphores surannées et tout ce qui sent la rhétorique. Il voulait que l'écrivain fût naturel et simple dans sa manière d'écrire comme l'artiste dans sa manière de peindre. Dans son amour extrême de la concision, il eût volontiers admis une sorte de style télégraphique, ne conservant du langage que les mots sous lesquels peuvent se placer des idées. Aussi n'avait-il rien de commun avec les critiques qui dissimulent la pauvreté de leurs connaissances en art sous les brillants pompons de leurs phrases. Il ne croyait pas qu'il fût bon de faire de la poésie descriptive à propos d'un tableau, de se substituer au peintre et de refaire au besoin avec des mots une peinture manquée. Une pareille méthode lui semblait de nature à causer un réel préjudice à l'art, en ce qu'elle induit en erreur le public sous les yeux duquel elle fait passer des images de pure fantaisie et en ce qu'elle enfle démesurément la vanité du peintre, toujours disposé à accepter les éloges les plus outrés, bien étonné sans doute qu'on aperçoive dans son œuvre ce qu'il n'a pas songé à y mettre, mais se croyant d'autant plus de génie, qu'il produit, naturellement et avec une sorte d'inconscience, de telles merveilles.

Il suffisait à Thoré de quelques phrases courtes et rapides pour apprécier un tableau, pour en indiquer le sujet, pour en fixer les traits saillants, pour en faire ressortir les qualités ou les défauts. Ses descriptions n'étaient que des esquisses, mais des esquisses de maître, lumineuses et mouvementées. S'il dédaignait les fioritures et les *orfévreries* du style, il n'en avait pas moins l'âme, la sensibilité, la chaleur, l'enthousiasme du poëte. Nous n'en donnerons pour preuve que cette belle et touchante apostrophe qu'il adressait à la jeunesse, en 1857, dans une étude sur les nouvelles tendances de l'art : « O jeunesse immortelle, c'est toi qui as l'audace et la conviction. C'est toi qui te hasardes résolûment vers l'inconnu. C'est toi qui passes à la nage les fleuves et les torrents pour aller sur l'autre rive cueillir des fleurs d'un parfum étrange et d'une couleur innommée. C'est toi qui escalades les montagnes et les glaciers pour aller regarder d'en haut ce qui resplendit tout autour. C'est toi qui cours après les chimères, qui les apprivoises et finis par les asservir au foyer domestique. C'est de toi qu'il faut

attendre toute initiative et toute pénétration, tout entraînement salutaire vers la destinée.

« O mes chers artistes, que je ne connais pas, et qui ambitionnez la Beauté et la Vérité, tournez-vous vers ce qui est jeune comme vous, et qui demeure éternellement jeune, et qui ne meurt point, vers la Nature. C'est par l'amour et l'étude de la Nature que se sont renouvelés, comme elle qui se renouvelle sans cesse, tous les arts et toutes les poésies. Attachez-vous à la pensée qui embrasse « le genre humain. » Car l'art est comme le chèvrefeuille ; il a besoin de s'accrocher à quelque tige ferme et vivace, qui ne dépende point des saisons, de s'enrouler autour d'une idée résistante ; et quand le chèvrefeuille a trouvé ce tuteur complaisant que lui préparent les buissons et les halliers, alors ne grimpe-t-il pas en toute liberté, souvent jusque parmi les branches des chênes ; alors il s'enfeuille, il boutonne et il fleurit.

« O mes jeunes amis, que je n'ai jamais vus, votre divination mieux que l'expérience, votre expérience mieux que la sagesse, vous crient, n'est-ce pas, que ce qui est ne doit pas être, par la seule raison que cela est ; car ce qui est le présent n'est pas l'avenir, et sera le passé demain. Ce qui doit être, — le mot indique à la fois l'avenir et le devoir, — c'est à vous de le réaliser. Chaque génération a charge d'idées, comme on a dit du poëte qu'il avait charge d'âmes.

« Pensez, parlez, agissez. En vieillissant, on se reproche toujours de n'avoir point assez fait. Faites. Il n'y a rien d'indifférent. Il n'y a pas un de vos gestes qui ne se répercute à l'infini. Tout homme est un dieu dont le froncement de sourcils agite l'univers.

« Quand on jette le moindre caillou dans un lac, tout en est émouvé jusqu'au fond des abîmes. Chaque molécule d'eau en est déplacée et s'engage dans une série nouvelle. Et si, après le plissement de la surface, qui a glissé d'un bord à l'autre, tout semble comme auparavant, le niveau du lac n'en est pas moins exhaussé d'un degré imperceptible et incalculable. L'ancien ordre a été bouleversé — par un caillou. »

Qui donc a jamais tenu un langage plus poétique, plus élevé par le style, plus élevé surtout par les idées ?

On a eu raison de le dire : les *Salons* de Théophile Thoré et ceux de William Bürger resteront des modèles du genre. Les premiers, écrits au *Constitutionnel*, à l'*Artiste*, au *Réformateur*, au *Journal du Peuple*, au *Siècle*, à la *Revue de Paris*, ont été réunis, en partie du moins, sous ce titre piquant : *les Salons de T. Thoré avec une*

préface par W. Bürger (1868). Les seconds, publiés au *Temps* et à l'*Indépendance belge*, ont été groupés aussi et paraîtront prochainement.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des études de Thoré sur l'art contemporain, il nous resterait à examiner ses travaux sur l'art ancien, — notices historiques, biographies, descriptions de musées et de galeries, — qui lui ont valu la réputation bien méritée d'être le connaisseur le plus fin, le plus compétent, le plus sûr, en ce qui concernait du moins les maîtres des écoles du Nord. Nous ne donnerons pas la liste de ces travaux qui sont considérables : la plupart ont été publiés dans la *Gazette des beaux-arts* et dans l'*Indépendance*, sous le pseudonyme de W. Bürger, et ont paru ensuite en volumes qui sont entre les mains de quiconque s'intéresse à l'histoire de l'art.

Ce fut pendant les onze années de son exil (1849-1860) que le *citoyen* Thoré, — W. Bürger, — acquit cette connaissance profonde des maîtres anciens. Il visita et étudia successivement les galeries publiques et particulières de l'Allemagne, de la Suisse, de la Hollande, de l'Angleterre, de la Belgique. Il avait fait autrefois un voyage en Italie, il alla plus tard à Madrid. Partout il se livra à un examen approfondi des chefs-d'œuvre de l'art, apportant à cette étude le sentiment qui s'imprègne de poésie, l'amour du vrai et du naturel qui détourne des exagérations mystiques et des raffinements d'idéal, la sagacité, la pénétration, la puissance et la sûreté du coup-d'œil qui perçoivent les beautés matérielles de l'exécution, débrouillent les analogies de style et les filiations d'école, saisissent les fraudes des copistes et les méfaits des restaurateurs.

Sensible à toute poésie, à toute beauté, il eut des admirations ardentes pour les maîtres de tous les temps, de toutes les écoles. Il a consacré à Raphaël, à Michel-Ange, au Corrége, au Titien, à Murillo, à Velazquez, des pages empreintes du plus vif enthousiasme ; et nous lui avons entendu dire que de toutes les œuvres du génie de l'homme, celles qui l'avaient remué le plus fortement étaient les sculptures du Parthénon recueillies au British Museum. Il eut toutefois une prédilection constante pour les peintres néerlandais. Il saluait en eux les historiens consciencieux et naïfs des mœurs et des actions de leurs compatriotes, les interprètes de la nature, de la vie, de l'humanité. Et au-dessus de tous, au sommet même de l'art, il plaçait Rembrandt, le plus grand des poètes et le plus grand des peintres, le plus exact « et pourtant le plus bi-

zarre, le plus chimérique, le plus original de tous les inventeurs d'images. »

Est-il besoin d'insister sur des travaux de fine érudition et de critique sagace qui sont connus de toute l'Europe et dont les lecteurs de l'*Indépendance* ont eu si souvent la primeur? W. Bürger avait le plus grand attachement pour ce journal qui lui a servi, pendant plus de dix ans, à propager ses idées, ses impressions.

Dès la fin de mars dernier, il se préoccupait vivement de l'approche de l'Exposition. Bien que la maladie dont il souffrait cruellement parût à ce moment entrer dans une phase de décroissance, il sentait bien qu'il ne serait guère en état, au mois de mai, de parcourir les galeries du Salon et d'adresser, en temps utile, un compte-rendu à l'*Indépendance*. Il s'en désolait, lorsqu'il lui vint tout à coup à l'esprit la pensée de charger celui qu'il se plaisait à appeler son élève du soin d'écrire les premiers articles d'une revue des œuvres exposées, revue qu'il terminerait lui-même par des considérations générales.

Quelques jours plus tard, rejeté par la souffrance sur le lit d'où, hélas! il ne devait plus se relever, brisé à jamais, épuisé, à demi-mort déjà, il montra la joie la plus vive en apprenant que la combinaison dont nous venons de parler avait été agréée par le directeur de l'*Indépendance*: « Tout va bien, nous dit-il; vous commencerez le feu et, sitôt que j'aurai repris mes forces, j'arriverai à la rescousse. Ce ne sera pas la première fois, ajouta-t-il gaiement, qu'on se sera mis à deux pour faire un Salon. »

A deux!... Il croyait encore à l'avenir...

Plût à Dieu, cher maître, que l'honneur redoutable de travailler côte à côte avec vous m'eût été réservé! Mais, au lieu d'une collaboration dont j'eusse été si fier, c'est votre succession même que je suis appelé à recueillir dans ce journal. Lourd, bien lourd héritage que je n'eusse certainement pas osé briguer et que je n'accepte qu'en tremblant!

Qui donc ne se sentirait pas troublé en venant parler d'art à cette place où vous avez jugé les écoles anciennes et les écoles modernes avec une profondeur de science, une largeur de vues, une sûreté de goût qui donnaient à vos arrêts une autorité souveraine?

Si quelque chose pouvait m'enhardir, ce serait de penser que, pendant près de sept ans, dans nos conversations fréquentes, en présence des chefs-d'œuvre du génie moderne ou devant ceux des maîtres anciens, vous avez pris la peine de m'expliquer les véri-

tables beautés de l'art ; vous avez cherché à m'initier à la connaissance des différentes manières et des différents procédés d'exécution ; vous m'avez communiqué votre amour pour les vieux Flamands et les Hollandais, ces vaillants traducteurs de la réalité ; vous avez combattu mes préjugés classiques en faveur de ce que les académiciens nomment le style et l'idéal : vous m'avez appris qu'il y a autant d'espèces de style et d'idéal qu'il y a d'artistes originaux ; vous m'avez montré enfin que l'art ne peut grandir, se développer, se régénérer que par la liberté, et à la condition d'être de son temps, d'en exprimer les passions et les aspirations, d'être vivant et humain.

Ces leçons que j'ai écoutées avec respect, avec enthousiasme, resteront à jamais gravées dans ma mémoire. Puisse le lecteur, habitué à votre parole, — maître, — reconnaître en moi un disciple fidèle ! Je n'ambitionne rien de plus.

II

M. Thiers critique d'art. — L'industrie des images et les traités de commerce. — Les révélations de la statistique. — Les douaniers de M. de Nieuwerkerke. — L'art est devenu un métier. — Les faits accomplis, l'avenir. — Renouveau. — Décrépitude des genres mystagogiques. — M. Bouguereau, candidat au sénat des beaux-arts. — De l'influence de l'esthétique. — Un concert à la cour de Sa Majesté Jupiter. — Mieulx est de ris que de larmes escrire. — Plafonds perpendiculaires. — Un païen de la critique d'art. — Grâce pour les poncifs ! — Les utopies de M. Chenavard. — Le *Divinum Pandemonium.* — Le *Prométhée crucifié* de M. Gustave Moreau et le *Prométhée enchaîné* de M. Bin. — La *Descente de la Vierge* par M. Bonnat. — La *grande* peinture est morte, vive la *petite* peinture !

Ceci n'est pas une réclame électorale : M. Thiers qui s'occupait autrefois avec succès de critique d'art, qui s'occupe aujourd'hui, — et depuis longtemps — de critique politique, ou, ce qui est souvent la même chose, de politique critique, M. Thiers s'en va répétant à qui veut l'entendre que les traités de commerce ont tué l'industrie en France.

M. Pouyer-Quertier applaudit, M. de Forcade proteste.

Ce que nous pouvons certifier, — nous qui ne possédons ni hauts-fourneaux, ni filatures, et qui ne sommes pas payé pour voir tout en noir ou tout en rose, — c'est qu'il nous reste au moins un genre d'industrie très-florissant.

Jamais la fabrication des images peintes, sculptées ou autres n'a été plus prospère.

Comme il n'est pas permis d'avancer un fait économique, sans faire manœuvrer immédiatement tout un peloton de chiffres, nous nous empressons de mettre sous les yeux des lecteurs la statistique suivante des objets exposés au Salon de 1869 :

Peintures à l'huile........................	2,452
Dessins, aquarelles, miniatures, émaux, etc..	758
Sculptures (bustes, statues, bas-reliefs)......	554
Gravures en médailles et en pierres fines....	27
Plans et projets d'architecture..............	93
Gravures et lithographies.....	346
Total............	4,230

Quatre mille deux cent trente images pour une seule année !

Ajoutez tout ce qu'ont arrêté aux barrières du Palais de l'Industrie (si bien nommé) les douaniers de M. de Nieuwerkerke; tout ce qui se dessine, se grave, se colorie et se débite à la grosse dans la librairie; tout ce qui se fabrique de copies, de pastiches et de croûtes pour l'exportation; tout ce qui s'exécute et se consomme sur place, — dans les églises, dans les théâtres, dans les hôtels de préfecture, dans les cafés, dans les cercles... et vous aurez une bien belle idée de la puissance productive de la France dans l'industrie des images.

Cela peut consoler du repos forcé des broches et de l'extinction des hauts-fourneaux...

Mais l'art? Qu'est donc devenu l'art, cette libre reproduction de la beauté morale et de la beauté physique, ce langage élevé de l'âme interprétant pour d'autres âmes la poésie de la nature, cette expression sensible d'un idéal, cette concentration, cette synthèse des éléments en apparence les plus disparates et les plus insaisissables, cette fantaisie ardente qui parcourt le champ illimité de l'esprit et qui s'asservit volontairement à des règles presque mathématiques, cette force qui fait de l'homme un créateur et qui, chez les peuples les plus barbares comme chez les plus civilisés, a toujours été l'objet d'un culte enthousiaste et religieux!

L'art est devenu un métier pour ceux qui l'exercent, un luxe pour le public qui en jouit.

On a persuadé à la nation française que le premier de tous les intérêts était l'intérêt matériel, que la satisfaction des appétits brutaux donnait le véritable bonheur, qu'il importait dès lors de réaliser au plus vite les moyens d'obtenir cette satisfaction, et que, dans ce but, il ne fallait pas hésiter à s'alléger des sentiments gênants, des scrupules trop lourds, des aspirations superflues. Comment l'âme humaine n'aurait-elle pas sombré en se livrant à ce courant mauvais? L'esprit, l'imagination, la passion du beau, l'amour du vrai, l'enthousiasme, les élans généreux, tout ce qui faisait notre grandeur, notre force, notre vitalité, tout a disparu dans le gouffre du positivisme.

La tyrannie de l'argent a courbé toutes les intelligences, pétrifié tous les cœurs.

Les artistes ne sont plus ces amants désintéressés de la Beauté et de la Vérité, vivant au jour le jour, oublieux des souffrances de la veille, dédaigneux des misères du lendemain, n'ayant qu'une préoccupation, réaliser un idéal, qu'un but, devenir célèbres. Comme tout le monde, ils sont affamés de jouissances matérielles;

ils ont besoin de réussir vite et, satisfaits d'un succès éphémère, mais productif, ils s'inquiètent moins de l'avenir que du présent, de l'admiration de la postérité que des bénéfices immédiats. Et tandis que leurs devanciers aspiraient à imposer leur idées, à dominer, à diriger, à régénérer la société, ils subissent, eux, le joug des faits accomplis et s'abandonnent complaisamment à toutes les excentricités, à toutes les bassesses où il plaît au mauvais goût du public de les entraîner!

Qui réagira contre cet abaissement de l'art? Qui relèvera l'école contemporaine de cette chute dont, après tout, elle n'est pas responsable? Qui nous rendra les hautes pensées, les pures jouissances? Qui lavera les souillures dont la matière a enveloppé l'esprit? Qui donc, si ce n'est la liberté?

Dejà circulent dans l'air des souffles vivifiants. La société se ranime, se redresse et veut se remettre à marcher. L'esprit a rompu ses entraves et essaie son aile que les orages avaient brisée, qu'un peu de liberté a suffi pour raffermir; bientôt, il aura repris son essor et, — remonté vers les hautes sphères d'où il a été précipité, — il planera de nouveau dans les lumineuses régions de l'idéal.

A la chaleur de ce renouveau, l'art semble vouloir renaître, lui aussi. Il renaîtra, soyez-en sûr, et, comme la *Belle au bois dormant*, il reparaîtra à nos yeux plus jeune, plus radieux, plus séduisant, plus passionné que jamais.

Le Salon de 1869 vaut beaucoup mieux que les Salons des quinze dernières années. Sans doute, la très-grande majorité des ouvrages exposés accuse encore la décadence par la frivolité du sentiment, la plate vulgarité du sujet, la recherche minutieuse, puérile, de l'exécution. Mais, au-dessus de ce marais immense, où grouille la nullité, on voit surnager quelques fines fleurs de poésie, se dresser des tiges robustes, amoureuses du soleil, et voltiger, libellules aux ailes d'azur, de gracieuses fantaisies.

Ce qu'il importe de constater tout d'abord à cette exposition, c'est la décrépitude des genres qui ont si longtemps occupé le premier rang dans l'art et qui, en certains pays même, ont absorbé complètement le génie national. C'en est fait à tout jamais de la représentation des mythes, des légendes sacrées ou profanes, des allégories païennes ou bibliques. J'en atteste *l'Apollon et les Muses*, peints par M. Bouguereau avec un talent irréprochable, mais avec une froideur glaciale. J'en atteste la *Divina Tragedia*, de M. Chenavard, imbroglio colossal où la science des Florentins se marie

à l'esprit nébuleux des Allemands. J'en atteste le *Prometheus* et l'*Europa*, types surannés que la puissante originalité de M. Gustave Moreau n'a pu rajeunir et rendre intéressants. J'en atteste enfin l'*Assomption* de M. Bonnat, la moins mauvaise des peintures religieuses du Salon.

Examinons, s'il vous plaît, ces cinq tableaux que chacun cite parmi les plus importants et qui attirent certainement l'attention du public par l'ampleur de leurs proportions, — sinon par le charme du sujet. Les figures y sont de grandeur naturelle pour le moins et se comptent par douzaines dans les trois premiers.

C'est là de la *grande* peinture, sans doute, et nous sommes tenu d'en parler avec le plus profond respect.

Chargé de peindre un plafond pour la salle des concerts au Grand Théâtre de Bordeaux, M. Bouguereau, artiste nourri des saines traditions, a compris tout de suite qu'il ne pouvait pas décemment prendre pour thème un *Hallali de cerf*, comme M. Courbet, ni une *Scène d'inondation*, comme M. Leullier. Il a consulté l'esthétique, cette rhétorique de l'art qui a la prétention de dévoiler les secrets du génie de Michel-Ange, comme la rhéthorique de l'éloquence dévoile les secrets du génie de Mirabeau.

Interrogée par M. Bouguereau, l'esthétique a répondu qu'il fallait chercher un sujet qui eût du rapport avec la destination du lieu où le plafond devait prendre place.

M. Bouguereau a cherché, et il a fini par trouver.

Il a trouvé que le sujet le mieux approprié à une salle de concert était... un concert.

— A merveille! Mais quel concert? M. Bouguereau peindra-t-il, comme Giorgione, un *Concert champêtre*, où de superbes femmes nues se mêlent aux musiciens? comme Annibal Carrache, un *Concert sur l'eau*, où l'amour tient plus de place encore que la musique? comme le Valentin ou Leonello Spada, un *Concert* exécuté par des cavaliers richement vêtus? comme Watteau, un *Concert galant* dans un parc? comme Pannini, un *Concert au milieu des ruines?* comme Jordaens, un *Concert de famille après le repas*, ou, comme Ostade, un *Concert de paysans dans une cuisine?...*

— Fi donc! tout cela est d'un réalisme odieux. Autant vaudrait représenter un concert à l'Alcazar: ne voyez-vous pas le bel effet que produirait Thérésa, plafonnant au-dessus des dilettanti bordelais, en costume de nourrice ou de déesse du bœuf gras?...

M. Bouguereau, sachez-le, a eu l'honneur d'être grand prix de Rome. Il sait à quoi oblige cette noblesse-là : elle impose le culte des poncifs et la foi à la légitimité de l'enseignement académique; elle recommande le décorum du style, l'usage des symboles, la fréquentation de l'Olympe; elle interdit les mésalliances avec la réalité et honnit tout commerce avec l'humble nature. M. Bouguereau est un pur. Il n'a jamais rêvé la fusion des théories surannées et des pratiques révolutionnaires. C'est un conservateur enragé. On lui donnera une place à l'Académie des beaux-arts, ce Sénat dont M. de Nieuwerkerke a si despotiquement limité les pouvoirs.

Le concert de M. Bouguereau, — on devait s'y attendre, — est un concert mythologique, symbolique, allégorique et atmosphérique, donné aux majestés de l'Olympe par *Apollon et les Muses*. N'est-ce pas là un sujet neuf, original, piquant, bien fait pour distraire les masses occupées à chanter *la Marseillaise* à la porte des réunions électorales ? — Vous allez en juger.

La scène se passe, — je parle du concert de M. Bouguereau, — à vingt-cinq ou trente mètres au-dessus du sol. Dans la partie la plus élevée, sur une estrade de nuages, le chœur des Muses accompagne en faux-bourdon le ténor Apollo-Phœbus qui, la tête scintillante et laurée, les épaules couvertes d'un manteau rose, une main sur le cœur et l'autre sur sa lyre, roucoule une romance sentimentale.

A droite, dans une loge d'avant-scène, le souverain de céans, le grand Zeus, veut bien laisser dormir un instant son tonnerre pour regarder des danseuses qui viennent répandre des fleurs jusque sur sa tête. Accoudée sur les genoux de son royal époux, dans une attitude pleine d'abandon, la belle Héré, aux yeux de génisse et aux bras blancs, prend plaisir à étaler une magnifique robe jaune d'or. A la droite du fauteuil où Leurs Majestés sont assises, se tient S. Exc. Vulcain, qui cumule les fonctions de ministre d'Etat avec celles de ministre des travaux publics; à la gauche, S. Exc. Dionysios, ministre de la liste civile. Par derrière, se pressent les princesses du sang : Pallas, la belliqueuse; Diane, la chasseresse; Cérès, la charitable; Aphrodite, la voluptueuse : celle-ci semble quelque peu maussade; elle ne conçoit pas sans doute que l'on puisse s'occuper d'autre chose que de sa beauté; elle entend dominer partout où elle paraît, même dans le palais de Zeus.

La loge qui fait face à celle du souverain, — derrière les Muses,

— est occupée par le préfet de police, Pluton, et le ministre de la marine, Neptune, tous deux accompagnés de leurs épouses, comme il sied à d'aussi graves fonctionnaires. Aux fauteuils d'orchestre, on remarque trois autres Excellences : Mars, ministre de la guerre ; Hercule, ministre de l'intérieur, et Pan, ministre de l'instruction publique et des cultes. Les deux premiers, placés aux extrémités les plus reculées de la salle, paraissent s'intéresser médiocrement à la romance d'Apollon : ils ont tant d'autres préoccupations ! Il n'en est pas de même de Pan ; sa pose nonchalante et son sourire malin lui donnent un faux air de journaliste assistant à une *première*.

Au parterre, enfin, dans des attitudes familières qui trahissent leur nature inférieure, sont groupés les représentants du peuple : les Fleuves, députés de la majorité, gens de l'humeur la plus coulante ; les Satyres, députés de l'opposition, et les Faunes, députés du tiers parti.

Par une porte ouverte sur un couloir au fond duquel on aperçoit un souverain détrôné, — ce pauvre Midas, aux longues oreilles, — accourt Mercure, ministre des relations extérieures, apportant dans ses bras Psyché, une noble étrangère qui ne paraît pas très enchantée de son annexion à l'Olympe...

Qui donc a osé dire que le tableau de M. Bouguereau était banal, insignifiant ? Insignifiant ! Vous voyez bien qu'on peut y découvrir tout ce que l'on veut et autre chose encore. Insignifiant ! Jamais machine de guerre plus infernale n'a été admise dans une exposition.

Nous entendons d'ici les érudits, les amateurs de l'idéal, nous accuser de chercher à tourner en ridicule, à parodier cette œuvre grave. Vaudrait-il donc mieux en pleurer ? Nous sommes de l'avis de Rabelais :

> Mieulx est de ris que de larmes escrire,
> Pour ce que rire est le propre de l'homme.

Ce sera déjà trop, du reste, que de nous apitoyer au sujet de l'exécution de cette peinture. Mais on doit la vérité aux savants ! Nous demanderons donc d'abord à M. Bouguereau s'il a bien entendu faire là un plafond, comme le prétend le catalogue, ou s'il n'aurait pas voulu peindre plutôt une toile destinée à être accrochée à la paroi perpendiculaire d'une muraille.

L'idée qu'ont eue les maîtres italiens de simuler une ouverture dans les voûtes plates ou convexes des édifices et d'y peindre des

figures se culbutant et tournoyant dans l'espace ne nous paraît pas très-heureuse. Il a fallu tout le génie déployé par le Corrége pour faire admirer et adopter de pareilles supercheries : les personnages de l'*Assomption*, du Dôme de Parme , et de l'*Ascension*, de San-Giovanni, paraissent véritablement se mouvoir , planer , monter dans l'espace. Mais combien d'artistes ont approché du Corrége pour la science de la perspective verticale , l'audace des raccourcis, l'art d'envelopper de lumière et de rendre intéressantes des figures vues de bas en haut ? La plupart des coupoles et des plafonds, qui sont revêtus de peintures , — au lieu d'être allégés par elles, en sont comme écrasés, et pour peu que l'exécution atteigne un certain degré de trompe-l'œil , le spectateur s'attend à voir tomber sur sa tête les personnages qui y sont représentés. Au reste, les peintres de ce temps-ci ne prennent même plus la peine de dessiner les sujets de leurs voûtes suivant les règles de la perspective verticale ; ils font comme Ingres pour l'*Apothéose d'Homère*, comme M. Bouguereau pour son *Olympe*, ils peignent comme si leurs plafonds étaient destinés à être vus par des gens couchés. Ce qui est tout simplement ridicule.

Si nous l'envisageons comme un tableau ordinaire, l'*Olympe* de M. Bouguereau nous frappe par le décousu de la composition. Les différents groupes présentent entre eux de grands vides et ne se rattachent pas même les uns aux autres par la communauté des sentiments et des expressions. Les divinités terrestres, par exemple, paraissent tout à fait étrangères à ce qui se passe sur les nuages et, ici même, certains personnages ont bien plus l'air de poser pour le public que d'écouter Apollon-Soleil. La lumière qui rayonne de la tête de ce dernier et qui éclaire toute la scène a la blancheur froide et crue de la lumière électrique.— Après cela, nous ne pouvons nous dispenser de louer la correction du dessin et la tournure élégante de certaines figures, entre autres de Mercure et de Psyché, groupe dont l'élan vers le ciel est plein de hardiesse et pour lequel M. Bouguereau a su s'inspirer de Raphaël sans se faire copiste.

Un des païens les plus convaincus de la critique d'art, M. Paul de Saint-Victor, a remarqué, non sans chagrin, que M. Bouguereau, en peignant les dieux de son *Olympe* , s'était contenté de reproduire les effigies courantes du poncif, au lieu de se pénétrer des travaux de la science moderne sur les mystères et les origines de la mythologie grecque. Nous avons pour les opinions et pour le talent de M. de Saint-Victor la plus grande déférence, la plus

vive sympathie : aussi regrettons-nous d'être d'un avis tout opposé au sien sur le point dont il s'agit. Les tableaux mythologiques sont déjà suffisamment inintelligibles pour nous autres profanes ; si vous les surchargez des gloses et des commentaires de l'érudition, nous perdrons à les déchiffrer le peu de latin qui nous reste. Voyez plutôt ce qui nous arrive avec M. Chenavard et sa *Divina Tragedia.*

M. Chenavard est, au su de chacun, l'artiste le plus érudit, le plus lettré, le plus philosophe de l'école française. Ce n'est pas lui qui aurait imaginé la théorie de l'art pour l'art ; il semble ne s'être fait peintre ou dessinateur que pour exprimer d'une manière plastique ses idées philosophiques et politiques, pour propager ses doctrines, ses rêves, ses utopies. Car il est utopiste au premier chef : il ne s'en cache pas, il s'en vante, et nous n'avons pas le courage de l'en blâmer. Un utopiste est un amant de l'idéal qui, indifférent à ce qu'il laisse derrière lui, tourne sans cesse ses regards vers le but suprême de la société, — la perfection, — et qui, pressé de l'atteindre et d'y conduire ses semblables, ne s'aperçoit pas que l'ambition, l'égoïsme creusent sans relâche des abîmes où tombent pêle-mêle les bons et les méchants. Nobles aspirations, généreux empressement, aveuglement causé par une lumière trop vive pour les yeux de l'homme !

Comme tous ceux qui ont rêvé l'avénement impossible de la Vérité absolue, M. Chenavard a éprouvé bien des désillusions, subi bien des défaillances, sondé les théories les plus contradictoires, tenté les routes les plus divergentes, pour s'égarer en définitive dans l'inextricable labyrinthe du scepticisme. Et depuis, ce lion captif n'a plus eu de repos, cet affamé d'idées a rempli sa prison de ses rugissements, ce champion de la vérité s'est fait l'apôtre du doute.

Depuis la grande croisade qu'il prêcha au Panthéon, un peu après 1848, et qui fut comme le résumé de ses doctrines sur la palingénésie sociale, M. Chenavard s'était tu. On supposait qu'il avait été épuisé par cet effort gigantesque et effrayé de sa propre audace. Mais les athlètes de sa trempe se croient toujours invaincus. Il nous revient aujourd'hui plus hardi, plus téméraire que jamais, et nous apporte la conclusion, l'épilogue de l'épopée philosophique qu'il avait déroulée sur les murailles du Panthéon. Cet épilogue qui veut être à lui seul un poëme et que l'auteur intitule : *Divina Tragedia*, — sans doute en commémoration de la *Divina Comedia* de Dante. — est, à nos yeux, la démonstration

la plus éclatante de l'inanité des rêveries métaphysiques, de l'absurdité des visions mystagogiques, de l'impuissance des systèmes religieux. La conclusion qu'a cru découvrir M. Chenavard, n'est qu'une confusion; sa *Divina Tragedia* n'est qu'une farce colossale et lugubre.

Analyserai-je ce cauchemar où tourbillonnent le Christ expirant, les bras en croix, sur les genoux du Père éternel, Satan luttant contre l'archange, Prométhée dévoré par le vautour, Marsyas écorché par Apollon, Thor aux prises avec le monstre Jormoungardour, Vénus portée par Bacchus et Cupidon, Minerve agitant la tête de la Méduse, Hercule chevauchant Pégase, Mercure emportant Pandore, Maïa pleurant sur les restes de Jupiter-Ammon et d'Isis « à tête de vache et aux nombreuses mamelles, » Typhon l'Egyptien et Demiurge le nègre vaincus par la Mort, l'Ange et l'Esprit, les Parques faisant pendant à la Vierge, et, — brochant sur le tout, — « l'éternelle Androgyne, symbole des principes contraires, » assise sur la Chimère?

Une page entière du livret a été consacrée par M. Chenavard lui-même à l'explication de ce Pandémonium. Cette explication, qui n'explique rien, est la meilleure critique qu'on puisse faire d'une œuvre si ambitieuse et si vide.

Il est inutile, après cela, de parler de l'exécution. Tout le monde sait que M. Chenavard n'est pas un peintre; il se contente d'être un dessinateur extrêmement érudit, si érudit, qu'il lui arrive de s'approprier, à son insu, les dépouilles des maîtres anciens dont nul n'a étudié et copié les œuvres plus activement que lui.

M. Gustave Moreau est un rêveur, lui aussi, mais il s'égare moins que M. Chenavard et il a de plus que lui une qualité qui a bien son prix en peinture : il sait peindre. Nous désapprouvons complètement sa persistance à vouloir rééditer sous des formes nouvelles les types frustes et les symboles usés de la Fable; mais nous sommes bien obligé de reconnaître qu'il dépense beaucoup de talent à cette tâche stérile. Son *Prométhée*, à tête de Christ, plongeant dans les lointains de l'avenir un regard brillant de foi et d'espérance, est une figure d'une tournure énergique et fière. Le vautour qui se gorge de sang est d'une férocité saisissante. Malheureusement, les rochers qui occupent le fond du tableau ont l'inconsistance du liége et sont illuminés par un feu de Bengale. — L'*Europe enlevée par Jupiter* est d'une exécution plus pénible, d'une invention plus bizarre : la jeune fille est modelée en plâtre teinté en rose; le taureau à face humaine est la bête la plus grotesque qu'ait jamais enfantée le cerveau d'un mystagogue.

Le type de Prométhée a trouvé en M. Bin un interprète moins fantaisiste que M. Moreau. M. Bin s'est inspiré d'Eschyle, un guide excellent, sans doute, pour qui est de force à le suivre. La poésie du vieux tragique a quelque chose d'imposant, de terrible, comme la fatalité qu'elle célèbre. M. Bin n'a cru pouvoir mieux la traduire sur la toile qu'en adoptant des proportions titanesques et en imitant le style de Michel-Ange. Mais ses forces l'ont trahi. En voulant atteindre au grandiose, il a failli tomber dans le grotesque. Son *Prométhée enchaîné* est d'une lourdeur monumentale. Peut-être gagnerait-il à être exposé à une plus grande hauteur. La figure de Vulcain rivant la chaîne du Titan, est d'un caractère robuste et vraiment *michelangesque*, comme dirait T. Gautier.

L'Assomption de la Vierge, de M. Bonnat, donne plutôt l'idée d'une chute que l'idée d'une ascension. La madone, paysanne aux traits vulgaires et aux formes épaisses, lève vainement vers le ciel des bras suppliants : les anges qui la soutiennent en roidissant leurs biceps et tendant leurs jarrets, vont la laisser tomber sur les apôtres groupés autour du sépulcre. Ceux-ci le comprennent bien, si nous en jugeons à leurs gestes désespérés et à leurs visages frappés d'épouvante.

M. Bonnat a colorié cette *Descente de la Vierge* avec une brutalité de touche qui rappelle un peu le style du Caravage. Cette manière violente qui trouverait sans doute son emploi dans l'exécution de certaines scènes de la vie réelle, est tout à fait déplacée dans une peinture religieuse.

Parmi les tableaux de cette catégorie, on distingue encore les *Funérailles de Moïse*, de M. Monchablon ; une *Prédication de Jésus*, de M. Meynier. Mais à quoi bon insister sur des œuvres dont la signification véritable échappe au génie moderne.

Où donc va l'art nouveau ? Il va vers la vie, vers la vérité. Il regarde autour de soi et s'intéresse à l'humanité dont l'art ancien s'est si obstinément isolé. Il jette les idoles en bas de leurs piédestaux et les remplace par une divinité unique, toujours belle, toujours jeune, éternelle et immuable, la Nature, source de toute vérité et de toute poésie.

Scènes de mœurs, comédies sociales, drames historiques, portraits d'hommes, portraits de bêtes, portraits de fleurs, paysages, marines, voilà les genres qui attirent et qui inspirent les artistes de la génération nouvelle.

III

Un Messie nous est né! — Les leçons de la vieille Académie et celles de Velazquez. — M. Henri Regnault. — *Juan Prim faisant son entrée à Madrid, le* 8 *octobre* 1868. — César ou Washington? — Le Rubicon et la roche Tarpéienne. — Un coursier andalous. — Une adorable comtesse. — Un prince détrôné, un souverain endormi, un démocrate éveillé. — Une collection de diplomates. — Après vous, messieurs les Anglais. — Le portrait de M. Duruy, par Mlle Nélie Jacquemart. — Les victimes de M. Lehmann : M. Haussmann et M. Pelletier. — Un Hégésippe qui n'ira pas mourir à l'hôpital. — Quel dommage que M. de Nieuwerkerke n'ait pas vécu du temps où Titien peignait! — Un architecte succombant sous le poids de son monument : M. Garnier, par M. Baudry. — Exhibition d'hommes et de femmes célèbres, sous la direction de M. Lazerges. *Great attraction !* — M. Pils, collaborateur du *Journal des Chasseurs.* — A quelles extrémités sont réduits les peintres de batailles : MM. Pils, Protais, Detaille.

Voici enfin une œuvre originale, énergique, saisissante, pleine de fougue et de science, de spontanéité et d'observation profonde, une de ces pages qui frappent tout d'abord par leur audace et déconcertent par leur nouveauté, qui excitent la colère des uns et arrachent aux autres des cris d'admiration, devant lesquelles nul ne passe sans se sentir remué! Le portrait équestre du général *Juan Prim*, par M. Henri Regnault, est, de tous les tableaux du Salon, celui qui donne les plus hautes espérances, qui éveille le mieux l'idée de la grande peinture, de la peinture passionnée et vivante.

M. Regnault est un jeune homme, presque un inconnu. Il a remporté, il y a trois ans, le grand prix de Rome et, aujourd'hui encore, il est élève à la villa Medici. Ce jeune homme a marché à pas de géant; cet inconnu est en train de conquérir la célébrité ; cet élève sera demain le chef de l'école française. Il prendra la place restée vide depuis la mort d'Eugène Delacroix.

Au dernier Salon déjà, M. Regnault avait exposé un portrait de femme d'une tournure originale et fière, d'une couleur hardie et puissante. Depuis, parmi les envois de l'école de Rome, on a vu de lui un *Automédon maîtrisant deux chevaux*, figures de gran-

deur naturelle, largement dessinées et peintes avec une vigueur peu commune. Dans le temps où elle avait la haute direction de l'école de Rome, l'Académie des beaux-arts n'eût pas manqué d'accueillir cet *Automédon* avec la plus grande sévérité. Elle se serait empressée de tancer l'auteur pour ses négligences de dessin, de le chapitrer pour ses audaces de coloris, de le morigéner pour son dédain du style et de l'idéal. Elle aurait tant fait qu'elle serait parvenue à refroidir son ardeur, à paralyser l'élan de son imagination, à étouffer sa supériorité naissante, à en faire un Bouguereau, un Schopin ou un Norblin... Grâce à Dieu et à M. de Nieuwerkerke, les pensionnaires de la villa Medici sont délivrés de la tutelle académique; ils peuvent suivre l'impulsion de leur génie, se développer dans le sens où les entraînent leur goût, leurs aptitudes, étudier les maîtres pour lesquels ils se sentent le plus d'affinité, et, après quelque temps passé à Rome, aller chercher des modèles, des inspirations, partout où ils pensent pouvoir en trouver.

Je soupçonne M. Regnault de s'être rendu en Espagne pour y étudier Velazquez, ce maître peintre qui ne ressemble à aucun autre, ce coloriste qui a trouvé le moyen de fixer le mouvement sur la toile et d'y faire ondoyer la lumière, ce réaliste qui s'est élevé à la poésie la plus haute par la seule force de la vérité, ce portraitiste qui, avec une netteté énergique et vibrante, a saisi et traduit les caractères apparents et la physionomie intime des personnages qui lui ont servi de modèles. M. Regnault ne pouvait choisir un meilleur guide que le peintre de Philippe IV et d'Olivarès pour représenter *Juan Prim faisant son entrée à Madrid, le 8 octobre* 1868.

Le héros de la révolution espagnole vient à nous, monté sur un superbe cheval bai brun, qu'il arrête subitement, comme pour envisager un obstacle imprévu, sonder un abîme et se préparer à le franchir. Le corps penché en arrière, la tête haute, le visage pâle, le front soucieux, l'œil étincelant, il retient de ses deux mains les rênes de sa monture. Sur ses pas se presse le peuple émancipé, qui mêle les vivats en son honneur aux accents patriotiques de l'hymne de Riego. Le cavalier prête-t-il l'oreille à ces acclamations enthousiastes où n'écoute-t-il pas plutôt une voix intérieure qui lui crie, au milieu de ce triomphe : « Juan Prim, ton courage, ton énergie, ton intelligence ont fait de toi l'arbitre des destinées de l'Espagne. Les flots que tu as soulevés ont renversé la royauté, purifié la nation, lavé des souillures séculaires. Demain ces flots

s'apaiseront; ce fleuve, qui a tout submergé pour tout féconder, rentrera dans son lit. Le peuple régénéré te glorifiera comme un sauveur et mettra toute sa confiance en toi. La terre, redevenue fertile, voudra reverdir et te réclamera des semences... Alors Juan Prim, que feras-tu? Imposeras-tu à ce noble peuple un joug nouveau ou le pousseras-tu plus avant dans la voie du progrès? Laisseras-tu briller sur cette terre généreuse la liberté, ce soleil dont la chaleur vivifiante réconforte les nations et permet à l'agriculture, au commerce, à l'industrie, à tous les arts de se développer et de fleurir? Ou bien, ramèneras-tu le fléau du despotisme qui flétrit les races les plus robustes, les pousses les plus vivaces, qui stérilise les sols les plus féconds et détruit tout germe de prospérité? Abuseras-tu de ton prestige militaire et du pouvoir que les circonstances t'ont donné, pour te substituer aux tyrans, ou te contenteras-tu de l'honneur insigne d'être le premier citoyen d'un pays libre? Seras-tu César? Seras-tu Washington? »

Inquiet et troublé, Juan Prim s'arrête subitement dans sa marche triomphale... Qui l'oblige à contenir ainsi sa monture et à se rejeter en arrière? Est-il donc arrivé au bord du Rubicon? Ou, déjà sur la voie qui mène au Capitole, a-t-il entrevu la roche Tarpéienne?

Ce portrait si émouvant, si poétique, vaut le plus beau tableau d'histoire. M. Regnault l'a exécuté avec une verve, une ampleur et une solidité de touche vraiment admirables. La tête du cavalier, vivement éclairée et vue de face, s'enlève sur un ciel d'un gris argentin. Le corps, dans une attitude fière et hardie, s'accuse vigoureusement sous l'uniforme. Les accessoires sont traités avec un soin presque minutieux, mais tous les détails se noient dans l'harmonie vigoureuse de l'ensemble. Le cheval est superbe : il se présente de trois quarts, prêt à bondir hors de la toile, sitôt que son cavalier lui aura lâché la bride ; l'œil en feu, les naseaux palpitants, il baisse la tête, blanchit son mors d'écume, roidit ses jambes de devant, ploie ses jarrets d'arrière et se ramasse comme s'il allait se cabrer. Sa crinière flotte au gré du vent et sa queue est une avalanche de crins noirs qui tombe jusqu'à terre. Il appartient à cette race robuste de l'Andalousie qui, selon la pompeuse expression de Palomino, aspire, en buvant les eaux du Betis, non-seulement la légèreté de ses ondes, mais encore la majesté de son cours, — *que bebio del Betis, no solo la ligerezza con que corren sus aguas sino la magestad con que caminan.* Ceux qui ont critiqué dans ce cheval les formes arrondies, la tête busquée et l'a-

bondance des crins, en ont jugé d'après les chevaux français et anglais. M. Regnault a mis à peindre la robe une énergie et une conscience extrêmes : au lieu de se borner, comme la plupart des peintres d'histoire, à indiquer par des glacis et des épaisseurs de pâte les reflets du pelage et son plus ou moins de finesse, il s'est appliqué à marquer, d'après nature, comme faisait Géricault, les endroits où le poil est couché et ceux où il se relève pour changer de direction.

La foule qui s'agite confusément derrière le cavalier, un peu en contre-bas, forme un fond des plus animés, des plus pittoresques. Les gens du peuple, les ouvriers, portant des drapeaux rouges, se mêlent fraternellement aux soldats. Quelques belles têtes de chevaux, une grise entre autres, émergent au-dessus de cette marée humaine qui s'avance vers nous en ondoyant bruyamment. Tout ce fond est légèrement touché et offre un bariolage de couleurs vif, gai, spirituel, provenant de la variété des costumes.

Nous n'avons signalé jusqu'ici que des qualités : l'œuvre est-elle donc sans défauts? — Non, sans doute. M. Regnault a l'ardeur, la témérité, l'exubérance des tempéraments généreux ; il est jeune, inexpérimenté, il cède volontiers aux entraînements de sa nature fougueuse. Mais comme son instruction est solide, son esprit ferme et vigoureux, il parviendra aisément à maîtriser, à diriger, à régler son imagination et son pinceau ; sans rien perdre de son originalité, il se corrigera de ses emportements. Le portrait de *Juan Prim* accuse déjà un très-grand progrès sur l'*Automédon* : ce dernier ouvrage se ressentait un peu trop de l'influence de Delacroix ; le *Juan Prim* paraît se rapprocher davantage de Velazquez et aussi de Géricault, ce qui ne l'empêche pas d'avoir un caractère très-libre, un accent très-personnel. M. Regnault aspire évidemment à réconcilier ces deux frères ennemis, le dessin et la couleur, — le dessin qui fixe les apparences linéaires des objets, la couleur qui reproduit la lumière, le mouvement. Réussira-t-il dans cette entreprise où tant d'hommes habiles ont échoué? Nous ne pourrions, dès aujourd'hui, le prévoir ; mais ce qui est certain, c'est qu'il a déjà fait un grand pas vers le but où tendent ses efforts, et qu'il possède toutes les qualités nécessaires pour continuer cette marche ascendante. Doué d'une organisation vraiment privilégiée, il joint la délicatesse à la force, la grâce à la véhémence. En regard de son tableau épique de *Juan Prim*, il a exposé un petit portrait, du sentiment le plus fin, de l'exécution

la plus vive, la plus coquette, la plus spirituelle : ce portrait est celui d'une jeune comtesse espagnole, en robe rose et mantille noire; il produit l'impression délicieuse que produiraient la fraîcheur et le parfum d'un bouquet, l'épanouissement d'un sourire de femme, le frôlement d'un baiser, l'éclair d'un regard amoureux.

M. Regnault est sans doute un artiste trop obscur et le général Prim une autorité trop contestée, pour que le portrait de ce triumvir ait été admis à figurer dans le salon d'honneur réservé aux images officielles. Il eût été par trop cruel, d'ailleurs, de placer le chef de la révolution espagnole en face de sa victime, — Juan Prim, en face de *Son Altesse royale le prince des Asturies*. Il n'appartient qu'à la diplomatie de faire de tels rapprochements : cette rouée est sans pitié.

Le jeune fils d'Isabelle nous regarde avec la mine hautaine et quelque peu morose qui est particulière à sa race. Il descend en droite ligne de Philippe IV, dont il a la mâchoire volumineuse. Vêtu d'un costume de velours noir, sur lequel se détache la Toison d'or suspendue à un ruban rouge, il tient ses gants de la main gauche et appuie la main droite sur une carabine richement ciselée et incrustée. Près de lui est accroupi un grand lévrier, symbole ironique de la fidélité.

C'est une femme, Mlle Cécile Ferrère, à qui est échu l'honneur de représenter ce jeune souverain sans couronne : elle s'est acquittée de cette tâche non sans talent ; le portrait est bien posé, les accessoires sont soigneusement peints, le coloris a de la vigueur. Malheureusement il n'y a pas d'air dans le tableau, la figure se découpe durement sur le rideau qui sert de fond.

Un portrait équestre de *Sa Hautesse le Sultan*, par M. Tabar, fait pendant à l'image du prince des Asturies. Monté sur un cheval blanc qui marche au pas, le successeur de Mahomet a l'air de dormir, les yeux ouverts...

Mais quel est donc le roturier qui se prélasse à la place d'honneur qu'occupait justement, l'an dernier, Sa Majesté Isabelle, alors souveraine de toutes les Espagnes? — Vêtu d'un uniforme assez semblable à celui d'un officier de marine, sans insignes particuliers, sans décorations, sans crachats, assis sur un canapé d'étoffe grossière, une jambe placée sur l'autre, ce roturier, cet intrus est le général Grant, président de la république des Etats-Unis. Il n'y a vraiment qu'un démocrate pour avoir eu l'idée de se faire peindre dans un équipage si vulgaire, dans une attitude si peu majes-

tueuse. Encore un peu et ce brave Américain allait s'offrir à nous, les pieds posés sur le dossier de son canapé ou sur l'appui de sa cheminée ! Le sans-façon et la nonchalance de ses manières n'empêchent pas ce petit homme d'avoir la mine très-éveillée : son visage, hâlé par le soleil et par l'air marin, a le caractère de la fermeté et de l'obstination ; ses yeux bleus nous lancent un regard acéré, pénétrant ; sa bouche fine, légèrement sardonique, n'a pas ce sourire banal figé sur les lèvres accoutumées aux paroles pompeuses, aux protestations mensongères ; on devine qu'il ne doit en sortir qu'un langage mâle, sincère, fait pour des hommes libres.

L'exécution de ce portrait n'est pas des plus correctes, des plus précises, mais elle a quelque chose de simple, de large, de naïf, qui nous plaît fort en un pareil sujet. L'auteur est M. Georges Healy, de Boston, qui avait envoyé à l'exposition universelle de 1867 un portrait du général Sherman.

Un autre portrait de Grant a été exposé cette année par Mlle Esther Wilson, de Richmond. Un Français, M. Etienne Haro, élève d'Ingres, nous offre le portrait de Jefferson Davis. M. Edward May, de New-York, a peint son compatriote, M. Anson Burlingame, envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire de l'empereur de la Chine. Nous devons enfin à M. Nicolas Xydias, de Céphalonie, le portrait de M. Rangabé, cet ambassadeur grec si spirituel, si habile, que l'on aurait pu surnommer le Fabius Cunctator de la diplomatie.

Et maintenant que, fidèle aux traditions de politesse de nos ancêtres de Fontenoy, nous avons permis aux illustrations étrangères de défiler les premières, nous pouvons laisser venir à nous les grands hommes de notre monde officiel. Le premier qui se présente est S. Exc. M. Duruy, ministre de l'instruction publique.

M. Duruy préfère aux splendeurs du costume ministériel le simple appareil d'un honnête bourgeois. C'est de la modestie ; c'est aussi du bon goût lorsqu'il s'agit de se faire peindre. Je ne sais rien de plus insipide que ces portraits de personnages pomponnés, chamarrés, constellés, qui ressemblent aux étalages du Palais-Royal : les brinborions et les dorures dont la vitrine est encombrée vous empêchent de voir le boutiquier qui est par derrière et qui a les yeux braqués sur vous. M. Duruy a cru pouvoir se dispenser aussi de prendre l'attitude compassée, l'air solennel, le sourire protecteur qu'adoptent si aisément les parvenus. Il est assis, dans une pose familière, le coude appuyé sur le bras de son

fauteuil, la main droite à demi-enfoncée dans la fente de sa redingote, la gauche posée sur la cuisse.

Ce portrait si expressif est l'un des plus grands succès du Salon. L'auteur, Mlle Nélie Jacquemart, s'est révélée, l'an dernier, par un portrait de jeune fille d'une tournure gracieuse et d'une exécution pleine de finesse. En peignant M. Duruy, elle a fait preuve d'une fermeté, d'une énergie toute virile. La tête, finement éclairée, est étudiée dans ses moindres détails, mais sans que cette précision tombe dans la sécheresse ; les mains sont largement et vigoureusement modelées ; le mouvement du corps est indiqué avec une remarquable justesse. Je n'ai qu'un reproche — peu grave d'ailleurs — à faire à cette peinture : la redingote est d'une couleur dure et fausse ; on ne sent pas assez le moelleux de l'étoffe. Il serait peut-être à désirer aussi que le ton des chairs fût moins jaunâtre dans les parties éclairées.

Le portrait de M. Haussmann, par M. Lehmann, pâlit singulièrement à côté de celui de M. Duruy, auquel il fait pendant. Il est d'un dessin plus habile, je le reconnais, d'un modelé plus ferme, je l'accorde ; mais quelle couleur terne, violacée, blafarde ! Si le cimetière de Méry-sur-Oise existait, on pourrait croire que M. le préfet de la Seine en revient.

Eh quoi ! ce serait là ce terrible mangeur de millions, ce démolisseur effréné, ce puissant chef des nomades? Ah ! monsieur Lehmann, vous avez pensé nous faire prendre le change. Mais nous ne serons pas vos dupes. L'homme que vous avez peint est quelque honnête entrepreneur de bâtisse retiré des affaires, et qui vous a commandé son portrait pour faire vis-à-vis à celui de Mme son épouse. Il a mis son habit noir, son gilet blanc, sa cravate blanche. Son foulard de soie rouge le gênait, il l'a logé entre son gilet et sa chemise. N'ayant pas l'habitude de se présenter dans le grand monde, il est fort embarrassé de ses bonnes grosses mains, il voudrait bien les cacher, mais les tailleurs d'aujourd'hui font les poches d'habit si étroites ! Et ses jambes ! Ah ! ciel, quelle torture ! Le lit de Procuste était un lit de roses en comparaison du fauteuil où ce malheureux est assis. N'importe, ce supplicié sait faire contre fortune bon cœur ; il nous adresse son plus gracieux sourire, comme s'il reconnaissait en nous d'anciens clients.

M. Pelletier, président de chambre à la cour des comptes, est une autre victime de M. Lehmann : à la raideur de son cou, à sa mine effarée, on devine que le peintre n'a pas craint d'infliger à cet honnête magistrat le supplice du carcan.

M. le conseiller d'Etat Flandin ne se plaindra pas de M. Hégésippe Vetter. M. Hégésippe Vetter l'a représenté tout aimable, tout guilleret, prenant un air penché et faisant la bouche en cœur.

M. Vetter n'a de commun avec Hégésippe Moreau que le prénom : ses œuvres ne le conduiront pas à l'hôpital. On n'a pas oublié que cet artiste a vendu 25,000 fr. son tableau de *Bernard Palissy* exposé en 1861.

M. Bonnegrâce nous offre un assez bon portrait en buste de M. Bussy, directeur de l'école supérieure de pharmacie ; M. Sébastien Cornu, un portrait en pied du duc de Luynes, très-soigné dans les accessoires.

Vous connaissez la belle tête et la superbe prestance de M. le comte de Nieuwerkerke. Quel chef-d'œuvre le Titien ou le Tintoret auraient exécuté d'après un pareil modèle! M. Dubufe, qui n'est pas un Vénitien, — nous ne le savons que trop, — M. Dubufe a fait du surintendant des beaux-arts l'image la plus lourde, la plus vulgaire, la plus prosaïque qui se puisse imaginer. Le portrait du général Fleury, exécuté par le même peintre, est, dit-on, d'une ressemblance *frappante*. Je n'en veux rien croire. M. Dubufe a le don d'enlaidir tout ce qu'il touche, — sans doute pour faire contraste avec son père qui avait le don d'embellir, d'*adoniser* tous ses modèles.

Est-il possible que l'enfantement de l'Opéra ait été, pour M. Charles Garnier, aussi douloureux que paraît l'annoncer le portrait de cet architecte, peint par M. Baudry. Les yeux rouges de sang, les paupières battues et ridées, les joues enfoncées, les pommettes saillantes, les lèvres plissées par le dédain ou le dégoût, les cheveux épars sur un front pâle, M. Garnier a l'air d'un homme épuisé par les veilles, ravagé par les soucis, écrasé par le poids de son œuvre... Tête originale, quelque peu étrange même, et, malgré tout, très-sympathique.

Les camarades ont fait beaucoup de bruit à propos de la toile de M. Lazerges, intitulée : *le Foyer de l'Odéon, un jour de première représentation*. Les attroupements qui se renouvellent constamment devant ce tableau sembleraient justifier les réclames dont il a été l'objet. Quand vous saurez que cette toile représente une trentaine de journalistes, quelques peintres, Mlle Agar, Mlle Antonine, Mlle Damain, Mlle Ferraris, les deux Alexandre Dumas, Rochefort et M. Lazerges, vous comprendrez la curiosité du public.

Du mérite de l'œuvre, d'ailleurs, il ne saurait pas plus être question pour nous que pour les badauds.

Quand un peintre de sujets religieux comme M. Lazerges en est réduit à demander le succès à des moyens aussi étrangers à l'art, il ne faut pas s'étonner qu'un peintre de batailles comme M. Pils, soit condamné à faire de méchantes illustrations pour le *Journal des Chasseurs.*

Le *Retour d'une battue au château de B**** est une vignette coloriée, aussi mal réussie que possible. Chasseurs, chiens, gibier, château, voiture, chevaux, tout est de la même couleur.

Le métier va très-mal pour les peintres de tableaux militaires et de tableaux religieux : on ne se bat plus et on croit si peu! C'est bien triste... pour ceux qui ont usé leur jeunesse à peindre des pantalons rouges et des crucifix.

MM. Protais et Detaille se vengent des soldats en les réduisant à des dimensions lilliputiennes et en les représentant dans des fonctions aussi peu belliqueuses que possible. M. Protais nous montre des chasseurs de Vincennes se précipitant vers une *Mare* pour s'y désaltérer et de simples tourlourous exécutant le *Percement d'une route.* Ce dernier tableau est charmant d'ailleurs, un peu maigre de touche, mais finement éclairé et plein de mouvement.

Le *Repos pendant la manœuvre*, de M. Detaille, est peint avec la pointe d'une aiguille. Les figures ont d'ailleurs des mouvements, des attitudes, des expressions d'une justesse extraordinaire. Le malheur est que le tableau reçoit partout la même lumière, ce qui est très-favorable pour que chaque troupier fasse valoir *ses avantages*, mais ce qui est tout à fait contraire aux règles de l'art.

IV

Les peintures décoloratives de M. Puvis de Chavannes : *Massalia, colonie phocéenne ; Marseille, porte d'Orient.*— Les amoureux de la lune.— Le *Vercingétorix*, de M. Ehrmann.— La Révolution française caricaturée par MM. Muller et Dauban.— Harengs frais, harengs nouveaux ! — La Légende napoléonienne mise en madrigaux par MM. Patrois, Vigier, Maignan et Jacquand.— Vaudevilles et mélodrames. — Les facéties de M. Biard. — *La Mort de Dupetit-Thouars.*— Un trio de fléaux : *l'Inondation*, par M. Leullier; *la Famine*, par M. Guillaumet: *la Peste*, par M. Delaunay. — Le parti des coloristes se renforce.— *La Femme au ventre jaune,* de M. Humbert, et *la Femme au ventre gris*, de M. Henner.— Le Musée secret.— Une banalité de M. Lecomte-Dunouy.— Une excentricité de M. Lambron.

M. Puvis de Chavannes s'est posé le problème suivant : « Etant donné tout l'attirail nécessaire pour exécuter une peinture à l'huile mouvementée, lumineuse, vivante, imiter une vieille fresque. »

M. de Chavannes est un habile homme : il est parvenu à résoudre ce singulier problème. Sa méthode est d'ailleurs à la portée de tout le monde : employer les teintes les plus ternes, les plus mates; simplifier l'exécution; ne dessiner que les contours des figures; atténuer autant que possible le relief et la perspective; étouffer la lumière, supprimer l'expression, immobiliser la vie.

On n'a pas oublié le très-grand succès d'estime qu'obtinrent au salon de 1861 les deux premières toiles — *la Paix* et *la Guerre* — dans lesquelles M. de Chavannes fit l'application de son système. Une composition savante, d'heureuses réminiscences des maîtres, quelques figures d'un dessin élégant, des détails ingénieux, recommandaient ces vastes peintures où le sentiment de la réalité était remplacé par je ne sais quel idéal, solennel et imposant, qui plongea les esthéticiens dans l'admiration. L'auteur fut proclamé un homme de style, un poète, un héritier des pures traditions, un continuateur du grand art.

A dire vrai, la masse du public, la foule, s'intéressa médiocre-

ment aux guerriers homériques et aux pâtres virgiliens de ces deux tableaux; les troupiers d'Horace Vernet et les paysans de Jules Breton eussent bien mieux fait son affaire. Mais ce qui la dérouta et la dégoûta tout-à-fait fut la coloration plate et blafarde que l'artiste avait cru devoir donner à ses figures et à ses paysages ; les Aristarques du feuilleton eurent beau expliquer que c'était là une des conventions de la peinture décorative, la foule ne voulut pas admettre qu'un peintre eût la faculté de représenter ses héros dans un milieu privé d'air et de lumière.

Dieu merci, M. Puvis de Chavannes est du petit nombre des artistes qui , suivant les nobles traditions de l'ancienne poétique , méprisent les sympathies du vulgaire et ne travaillent que pour quelques initiés. Aussi a-t-il continué, avec un recueillement profond, avec une gravité sereine, à déployer sur d'énormes toiles ses rêveries allégoriques, — mortifiant de plus en plus ses couleurs, châtiant rigoureusement son dessin, employant les indications les plus sommaires pour exprimer sa pensée , au risque de tomber dans la consomption à force d'ascétisme, de s'atrophier par la macération, de devenir inintelligible par excès de laconisme. Toutes les œuvres exposées par lui, depuis 1861, attestent la persévérance infatigable avec laquelle il s'est efforcé d'atteindre à l'idéalisation la plus raffinée, par la sobriété de l'effet et l'appauvrissement volontaire de l'exécution. Dans *le Repos* et *le Travail* du Salon de 1863 , dans *l'Automne* de 1864 , dans *l'Ave Picardia nutrix* de 1865 , l'élégance des lignes et le bel arrangement des groupes rachetaient encore, jusqu'à un certain point, la froideur du coloris et le manque de réalité; la poésie du sentiment voilait l'indigence de la forme. Mais *la Fantaisie*, *le Sommeil* et *le Jeu*, qui parurent successivement aux salons de 1866 , 1867 et 1868 , n'étaient plus que des ombres impalpables, de vagues silhouettes , sans caractère, sans tournure , sans charme. Le fantôme que l'artiste avait pris pour l'idéal s'était emparé de son imagination et l'avait paralysée. Le mort avait saisi le vif.

M. Puvis de Chavannes a-t-il pensé qu'il était temps de s'arracher à cette terrible étreinte et de revenir à la vie ?... Les deux toiles qu'il expose cette année semblent révéler un effort en ce sens, mais le but est loin encore d'être atteint. Ces tableaux destinés à décorer le grand escalier du nouveau musée de Marseille , représentent, — d'une façon moitié historique , moitié allégorique, — l'humble origine de la grande cité commerciale et la brillante prospérité dont elle jouit aujourd'hui.

Massalia, *colonie grecque*, et *Marseille*, *porte d'Orient*, — tels sont les titres de ces deux peintures.

Les colons phocéens sont à l'œuvre ; de blanches constructions commencent à s'élever sur le sommet d'une colline, en face de la mer aux flots d'azur. Au premier plan, sur une aire disposée en forme de terrasse, des femmes déploient des étoffes ; d'autres, assises autour d'un foyer creusé en terre, font griller des poissons ; un enfant nu, couché à plat ventre et accoudé, contemple gravement cet apprêt culinaire. A gauche, au bas de la terrasse, une jeune femme, en tunique rose, cueille des fruits. Plus loin, deux jeunes filles reviennent de la fontaine, l'une tenant sa cruche à la main, l'autre portant la sienne sur la tête, à la façon des canéphores. Au bas de la colline, sur la plage, on distingue des gens qui vont et viennent, débarquant et transportant des matériaux. Sur les eaux bleues, toutes moirées de lumière, glissent quelques barques de pêcheurs, aux blanches voiles. Les trois îlots qui s'appelleront plus tard If, Pomègue et Ratonneau, découpent à l'horizon leur silhouette grisâtre. Déjà, elles sont nues et pelées comme aujourd'hui. En revanche, les hauteurs du Pharo, des Catalans et d'Endoume nous apparaissent couvertes d'un manteau de verdure.

Deux mille cinq cents ans sont révolus. La petite colonie phocéenne est devenue l'opulente métropole du commerce français ; *Massalia* a été remplacée par *Marseille*. Des marchands, venus de tous les points de l'Orient, des Grecs, des Turcs, des Egyptiens, des Arméniens, des Persans, des Indiens, des Chinois, des Japonais, apportent à ce vaste entrepôt leurs denrées les plus précieuses. Encore quelques instants, et leur navire pénètrera dans l'un des ports. Groupés sur le pont, ils voient se dérouler devant eux cette magnifique cité que Lamartine a si justement appelée : « la façade de la France sur la Méditerranée. » A gauche se déploient les jetées énormes des nouveaux bassins d'où émerge une forêt de mâts et que domine la cathédrale bâtie à l'endroit même où les Phocéens avaient jadis élevé leur modeste bourgade. Au centre s'ouvre l'entrée du vieux port, protégée par deux forteresses, muettes depuis bien des années, le fort Saint-Jean, dont les murailles de granit rougeâtre prennent au soleil les tons les plus riches, et le fort Saint-Nicolas placé au pied de la colline escarpée que couronne le superbe sanctuaire de Notre-Dame-de-la-Garde. Plus à droite, sur les hauteurs du Pharo, s'élève la résidence impériale qui n'a pas encore eu l'honneur d'être habitée par le souverain

pour lequel elle a été construite. Les montagnes, aux crêtes escarpées, aux flancs assombris par les *pinèdes*, servent de fond à ce splendide panorama sur lequel le soleil épanche des flots de lumière.

Il semble que ce généreux soleil du Midi ait ranimé M. Puvis de Chavannes, réchauffé son imagination, excité sa verve : les deux toiles que nous venons de décrire ont beaucoup plus d'éclat que celles qui ont été exposées précédemment par cet artiste, ce qui ne veut pas dire qu'elles en aient assez. La vérité est que la nuit noire où M. de Chavannes avait fini par s'égarer, a été égayée tout-à-coup par un clair de lune. Cette bienheureuse clarté ne brille encore que dans les fonds : les personnages placés en avant, — entre nous et la lune, — ne nous montrent ainsi que leurs faces restées dans l'ombre. Quel dommage que nous ne puissions pas les voir de l'autre côté ! Quand la lune aura tourné, nous apprécierons mieux les œuvres de M. de Chavannes.

M. Ehrmann est un styliste lui aussi : il a pour la *ligne* une passion très-prononcée, ce qui ne l'empêche pas d'avoir quelque amitié pour la *couleur*; peut-être n'est-il pas très au fait des révolutions du soleil, mais il connaît toutes les phases de la lune et il en profite pour éclairer ses personnages du côté où il lui plaît. Au reste, il a un défaut qui lui est commun avec M. Puvis de Chavannes et les autres amants plus ou moins favorisés de la pâle Phœbé : il ignore l'art d'obtenir la perspective par la dégradation des tons. Ce défaut est très-saillant dans le tableau où il a voulu représenter *Vercingétorix appelant les Gaulois à la défense d'Alesia.* Il a groupé là, — sur les premiers plans, — une douzaine de figures qui ne pourraient pas faire un pas sans se heurter, bien qu'en réalité, — si l'on s'en rapporte à la perspective linéaire, — elles soient assez distantes les unes des autres. Le sujet comportait sans doute un peu de confusion, mais c'était le cas ou jamais de rendre ce désordre avec art. Le tableau de M. Ehrmann ne répond guère à son titre; on y voit un guerrier debout sur un tertre, levant les bras au ciel et poussant des cris ; autour de lui, des vieillards qui gesticulent, des femmes qui se désespèrent, des soldats qui grimpent. Tout ce monde paraît saisi d'une folle panique : il ne s'agit pas d'une lutte, d'une défense. Nous avons sous les yeux une débâcle, le dernier épisode d'un siége. Le personnage qui occupe le sommet du tertre n'est pas l'intrépide Vercingétorix, dirigeant ses troupes avec une habileté égale à son audace ; c'est quelque moine fanatique prêchant la croisade à des gens qui ne l'écou-

tent pas. Je reconnais volontiers, après cela, que le dessin de cette figure est énergique et élégant.

Rien n'est difficile en peinture comme de traiter un sujet émouvant sans tomber dans le mélodrame ; les physionomies, les attitudes que la passion modifie sans cesse, paraissent violentes, outrées, du moment où elles sont en quelque sorte immobilisées sur la toile; le pathétique, en ce cas, est très-voisin du grotesque; l'expression de la colère ou de la douleur ressemble à une grimace. En pareils sujets, les moindres détails prennent parfois une importance capitale qui achève de jeter du ridicule sur la scène. On se souvient du rôle que joue un simple chapeau à la Bolivar dans la *Mort du général Ney*, de M. Gérome : pour justifier l'importance donnée à ce couvre-chef, un critique n'a pas craint de dire qu'il datait le tableau. Il y a aussi un chapeau et surtout une chaise renversée qui tiennent une très-grande place dans la fameuse toile de M. Müller représentant l'*Appel des condamnés*. M. Müller incline d'ailleurs volontiers à la charge mélodramatique : il sait que le public se laisse prendre facilement aux grands gestes, aux grands cris, aux yeux écarquillés, aux contorsions et aux larmes. Le succès de l'*Appel* l'a décidé à exploiter spécialement les scènes de la révolution française, qui prêtent si facilement à la déclamation. Cette année il nous montre *Lanjuinais à la tribune, le 2 juin* 1793. C'est le triomphe de la peinture commune, prétentieuse et mollasse. Entouré de Montagnards qui veulent le jeter en bas de la tribune et qui lui mettent littéralement le pistolet sur la gorge, Lanjuinais n'a de remarquable que son habit gris, son gilet blanc, sa culotte noire et sa perruque à marteaux. Les gens du peuple qui emplissent la salle, brandissant des fourches, des sabres, des piques, et agitant des bonnets rouges, agissent comme agiraient des comparses au théâtre ; au lieu de regarder Lanjuinais qu'ils menacent de la voix et du geste, ils regardent presque tous de notre côté pour voir si nous sommes contents de la manière dont ils jouent leurs personnages. Au premier plan, on distingue un Gavroche qui se fait un porte-voix de ses mains pour hêler un camarade qu'il a aperçu au *paradis*, et une harengère qui, les poings sur les hanches, la tête relevée, le visage empourpré, semble crier sa marchandise : harengs frais ! harengs nouveaux !

Nous ne disons rien de l'exécution : il ne se peut rien voir de plus inconsistant et de plus fade. Mais que M. Müller, membre de l'Institut, y prenne garde : il pourrait bien être dépassé dans le

mauvais par M. Jules Dauban, à qui nous devons une si jolie caricature de *Mme Roland se rendant au tribunal révolutionnaire.*

Ils sont quatre qui ont entrepris de mettre en madrigaux la légende napoléonienne. M. Patrois célèbre le général *Bonaparte faisant sa première visite à Mme de Beauharnais et accordant au fils de cette dame la permission de conserver le... sabre de son père*; M. Viger nous raconte *les Loisirs de la Malmaison*; M. Alb. Maignan nous montre *Napoléon et Marie-Louise, le jour de leur mariage, parcourant la grande galerie du Louvre où avait trouvé place toute la population opulente de Paris* (sic) ; M. Claudius Jacquand nous fait voir *Bonaparte à Nice soignant son nègre malade* Qu'on dise, après avoir vu ces scènes touchantes, que Bonaparte n'était pas le plus galant des hommes, le plus aimable des époux, le plus tendre et le plus humain des guerriers !

Nous ne manquons pas d'autres épisodes sur la vie du « grand homme. » M. Beaume l'a représenté à Toulon, M. Leduc à Boulogne, M. Huysmans à Anvers, M. Armand Dumaresq à Austerlitz, M. Brown à Waterloo.

C'est une justice à rendre aux peintres de la légende napoléonienne : qu'ils fassent des madrigaux ou qu'ils tentent de s'élever au style épique, leurs peintures sont détestables.

Chose singulière, la scène de guerre la plus émouvante que nous offre le Salon, — *La Mort de Dupetit-Thouars*, — est l'œuvre d'un caricaturiste, M. Biard, qui a exposé en même temps un tableau sur cet étrange sujet : *Passagers incommodés par une invasion de moustiques, de cancrelas et de maringouins ! !* M. Biard est un peintre des plus médiocres : il n'entend absolument rien à la peinture et n'obtiendrait pas même un accessit de dessin dans la classe de M. Cabanel. Il se contente d'être un croquiste plein de verve, moins profond mais presque aussi amusant que Daumier. Il a obtenu, — il y a une trentaine d'années, — d'éclatants succès de fou rire, avec des *charges* comme celles-ci : *le Bon gendarme*, *le Suisse dans l'exercice de ses fonctions*, *le Bain en famille*, *la Garde nationale de la banlieue*, *les Demoiselles à marier*, *le Gros péché*, *le Triomphe de l'embonpoint*, etc. Il a pris ensuite la fantaisie de voyager : il est allé en Suède; il a visité le Spitzberg, il a parcouru d'un bout à l'autre les deux Amériques, croquant partout les scènes les plus bizarres, les types les plus grotesques qui s'offraient à lui, faisant avec le plus grand sérieux du monde des caricatures qu'il nous a présentées depuis comme étant des images d'une exactitude irréprochable. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'un

photographe nous eût moins bien renseignés que lui sur les excentricités américaines, sur les bizarreries physiologiques et morales des peuplades sauvages, sur les incidents plus ou moins plaisants des longues traversées. *Les Passagers incommodés*, — véritable scène à la Paul de Kock, — pourraient faire pendant au *Baptême sous la ligne*, l'une des plus désopilantes facéties que M. Biard ait rapportées de ses voyages. Libre à l'amateur délicat de condamner de pareils sujets comme étant indignes de la majesté de l'art. Pour nous, si l'artiste eût mis à les peindre autant de verve qu'à les croquer, nous les accepterions volontiers à titre de délassements. On peut prendre plaisir à voir les bambochades de Brauwer après avoir admiré le *Jugement dernier* de Michel-Ange.

M. Biard a tenu, d'ailleurs, à prouver qu'il était capable de concevoir et de traiter les sujets les plus sérieux, les plus pathétiques. Sa *Mort de Dupetit-Thouars* donne le frisson : la composition est bien ordonnée, pleine de mouvement et d'épouvante. Il est vraiment dommage que la couleur en soit si lourde, si opaque.

Nous l'avons déjà constaté : les peintres de sujets militaires font triste figure à l'exposition. La Guerre est reléguée à l'arrière-plan. Mais nous avons trois autres fléaux dont on parle beaucoup à l'exposition : l'Inondation, la Famine et la Peste.

M Leullier s'est chargé de nous présenter l'Inondation et il a obtenu pour elle une place d'honneur dans le salon réservé aux peintures officielles. Sous prétexte de représenter les *Inondés de la Loire*, il a couvert une toile gigantesque d'une boue noirâtre où s'agitent, gesticulent et se lamentent, — suivant toutes les règles de la stratégie académique, — des hommes roulant des yeux en boules de loto, des femmes en chemise, le sein au vent et la chevelure éparse, de généreux sauveteurs tendant les bras aux noyés.

Gageons que M. Leullier a rêvé de faire un pendant au *Radeau de la Méduse*... Si jamais un marchand, embarrassé de son énorme toile, a l'idée de la couper en morceaux, — comme cela a failli s'exécuter pour l'œuvre de Géricault, — j'offre de payer vingt-cinq francs le fragment contenant la femme aux jambes violettes qui se pâme sur le toit. C'est la figurante la moins sinistre de ce sinistre mélodrame.

M. Guillaumet a peint la *Famine;* le catalogue officiel ne dit pas quelle famine, mais les costumes nous font supposer qu'il s'agit de celle qui a décimé dernièrement les misérables populations de l'Algérie.

Accroupie sur le sol, une vieille femme à la face hâve et ridée,

aux yeux allumés par la fièvre, aux épaules et à la poitrine décharnées, soutient sur ses genoux une femme jeune encore, sa fille sans doute, prête à rendre le dernier soupir. Celle-ci, ayant pour tout vêtement une jupe de toile blanche, est hideuse à voir; son corps a déjà la lividité et la maigreur du cadavre; à ses mamelles vides et flasques se suspend un enfant. A droite, un vieillard, enveloppé d'une draperie grise, attend, résigné, impassible, qu'Allah vienne mettre un terme à ses souffrances. Un autre vieillard, debout et s'appuyant à la muraille, soulève par le bras un jeune homme demi-nu et cherche à l'entraîner vers le fond du tableau où l'on aperçoit une main de femme sortant d'une fenêtre et jetant du pain à un groupe d'affamés.

Cette scène affreuse a été rendue par M. Guillaumet d'une façon très-énergique, très-saisissante. Le groupe de la vieille femme et de sa fille est ce qu'on peut appeler une belle horreur. Le jeune homme demi-nu est trop disloqué, peut-être; mais la tête du vieillard qui le soulève est des plus expressives. L'exécution rappelle la manière passionnée et puissante d'Eugène Delacroix; la couleur est riche et harmonieuse, dans une gamme assez semblable à celle du *Massacre de Scio.*

M. Delaunay s'est inspiré à la fois du Poussin et de Delacroix pour peindre la *Peste à Rome*, mais il ne les a pas imités servilement. — Le sujet de son tableau est tiré de la *Légende dorée.* La Peste est personnifiée par un Génie, enveloppé de sombres draperies que guide et stimule l'archange Michel, ministre des vengeances divines. Celui-ci, soutenu en l'air par ses ailes blanches, armé d'un glaive et vêtu d'une robe flottante, d'un rouge pâle, désigne du doigt la porte d'un temple qu'encadre de riches colonnes corinthiennes. Le Génie de la Peste enfonce violemment un épieu dans cette porte, impuissante à défendre les païens abrités derrière elle. Les dieux aux pieds d'argile ne prévaudront pas contre Jéhovah. Une femme qui s'était agenouillée, à l'entrée du temple, se renverse et meurt en montrant le poing à la statue d'Esculape. Près d'elle, un jeune homme, assis et grelottant la fièvre, regarde devant lui avec une fixité farouche. A gauche, des gens, épouvantés à la vue du génie exterminateur, s'enfuient en s'enveloppant de leur manteau. De nombreux cadavres jonchent le sol. Au fond, une procession de chrétiens descend les degrés d'un vaste escalier, au pied duquel s'élève la statue équestre de Constantin.

Ce tableau, petit par les dimensions, est grand par le style. Le dessin est élégant et souple dans sa précision. Les figures idéales

de l'Archange et du Génie de la Peste sont originales. Les autres personnages ont des attitudes et des expressions pleines de naturel. Le drame est sobrement, fortement traduit. Le coloris, sombre et riche à la fois, est admirablement approprié au sujet.

Après avoir commencé par peindre *gris*, suivant la méthode de son maître Flandrin, M. Delaunay a fini par comprendre que le succès était du côté des coloristes. Il n'a encore mis qu'un pied dans leur camp, mais son succès de cette année le décidera à y passer résolûment avec armes et bagages.

M. Ferdinand Humbert est une nouvelle recrue sur laquelle on peut compter. Il est encore plein d'inexpérience, mais il a de l'audace. La fortune lui sourira. En attendant, les raffinés criblent de sarcasmes sa *Messaoûda*, mauresque absolument nue, étalée sur un divan rouge à ramages d'or, le torse relevé, les bras jetés à droite et à gauche comme ceux d'un crucifix, la tête appuyée sur un coussin violet. Elle a quelque chose de terrible dans son impudique nonchalance, cette odalisque aux cheveux roux, aux yeux cernés de bistre, aux larges hanches, à la poitrine robuste. Tout son corps tressaille de désirs inassouvis. On croirait voir une lionne en rut. La peau, la robe de cette fille du désert a la couleur fauve, ardente, des sables du Sahara. Nos blanches Parisiennes en sont scandalisées.

Que l'on critique tant qu'on voudra le réalisme brutal de ce tableau, l'inélégance des formes, la trivialité de l'attitude, je vous le dis en vérité, il n'y a pas un membre de l'Institut qui soit capable de peindre un morceau de cette couleur. Les accessoires sont traités avec une habileté et une énergie extrêmes. Le divan, le collier de perles qui s'enroule autour de la main droite, le coffret à bijoux, les carreaux vernissés à dessins verts qui garnissent le pourtour de l'appartement, offrent une richesse de tons qui ne nuit en rien à l'éclat de la figure couchée. Je regrette seulement que la pénombre du fond soit si noire et je voudrais supprimer la suivante accroupie dans ce fond ténébreux.

En face de cette redoutable mauresque, que la pudeur du jury a reléguée au sommet d'un panneau; la *Femme couchée*, de M. Henner, se prélasse, à portée de la vue, sur un canapé noir. Celle-ci est une Parisienne, à moins que ce ne soit une Andalouse. Elle a la taille souple, les reins cambrés, les seins délicats, les jambes fines, les bras flexibles, la chevelure brune, les chairs d'une blancheur d'ivoire. Elle est nue, elle ne demande pas mieux qu'on la voie ainsi, mais elle ne veut pas s'apercevoir qu'on la regarde :

elle retourne la tête et nous dérobe une partie de son visage. Il n'y a qu'une femme civilisée pour avoir cette pudique indécence.

M. Henner a fait preuve d'une grande délicatesse et d'une science consommée dans le modelé de ce corps charmant. Il a eu recours, il est vrai, à un artifice assez grossier pour accentuer le relief. Cet artifice n'était pas sans inconvénients d'ailleurs. Les carnations reçoivent du divan noir qui les avoisine des reflets grisâtres qui leur donnent une apparence morbide. Ce n'est qu'à distance que ces reflets malencontreux paraissent s'éteindre.

C'est sans doute au grand succès qu'a obtenu, l'an dernier, la *Femme couchée* de M. Jules Lefevre, que nous sommes redevables de celles de MM. Henner et Humbert et de beaucoup d'autres femmes nues, parmi lesquelles nous citerons : *la Judice* de M. Jacquet, — dont le minois provoquant fait excuser les vilaines jambes; *l'Ariane abandonnée* de M. Ullmann, belle désolée, aux formes souples et moelleuses; — la *Nymphe Echo* de M. Cordier, et la *Diane* de M. H. Dubois, divinités d'une tournure peu idéale, mais bien faites pour charmer d'humbles mortels; — la naïade aux chairs transparentes comme le cristal, que M. de Foulongne nous montre penchée *Au bord d'une source*; la *Velleda* de M. Voillemot, qui s'est affublée d'une tunique de tulle noir peu propre à la garantir contre la bise, mais très propre à nous laisser voir des formes jeunes et délicates.

Puisque je parle de nudités, il faut bien que je signale la prétentieuse et plate allégorie que M. Lecomte-Dunouy a peinte sur ce sujet banal : l'*Amour qui passe et l'Amour qui reste*. Un éphèbe (il faut parler grec avec M. Lecomte-Dunouy) demande à sa vieille mère de le consoler du départ de sa Calypso : celle-ci, trop laide vraiment pour être regrettée, s'esquive dans les airs, portée par des amours. La peinture est à la hauteur de l'idée. C'est lisse, c'est froid, c'est terne.

Allégorie pour allégorie, je préfère l'excentricité que M. Lambron intitule : *l'Amour et la Veuve*. Une jeune Parisienne, pour se distraire de son veuvage et voir si elle ne pourra pas prendre dans ses filets quelque nouvel époux, est allée se promener sur les bords de la Seine, en compagnie de son caniche. Celui-ci, un havanais de la plus belle espèce, a trouvé dans l'herbe un arc qu'il porte triomphalement entre ses dents. Mais cet arc a un propriétaire, — un collégien qui profitait d'un jour de congé pour faire une pleine-eau. Sitôt qu'il s'aperçoit du larcin dont il est victime, notre jouvenceau s'élance hors de la rivière et court après

la veuve pour réclamer son arc. La veuve fait la sourde oreille, non sans jeter un regard de côté à l'adolescent qui se présente à elle sans caleçon et qui n'est vraiment pas mal découplé.

— Cette scène est grotesque, allez-vous vous écrier.— Qui vous dit le contraire? M. Lambron n'en fait jamais d'autres. Malheureusement il sait peindre.

V

Femmes décolletées. — M. Cabanel, ***Magister elegantiarum*** : portraits de Mme Carrette et de la marquise de B. — Un portraitiste marseillais. — M. Lecomte-Dunouy, M. Giacomotti et Mlle Jacquemart. — Une Parisienne, par M. Carolus Duran. — MM. Jules Lefebvre, Cot, Landelle, de Pommayrac. — La parfumerie de M. Winterhalter. — Les gracieux mensonges de N. Chaplin et la pléïade féminine qui gravite dans son système. Mmes H. Browne, C. Ferrère, A. Dubos, M. Nicolas.— Les lithographies de MM. Jourdan et Perrault. — Les terres cuites de M. F. Millet. — Un chef-d'œuvre de M. Courbet : l'*Hallali du cerf*. — M. Manet : *le Balcon* et le *Déjeuner*. — M. Ribot : *Ombres chinoises ; Philosophes de grand'route*. — Les moines de MM. Legros. Muraton, Lindenschmidt, Gide, Pinelli, Zacamoïs, Vibert, et les moines de Rabelais. — Une *Sœur de charité*, par M. Bonvin. — *Rabbins*, par MM. Moyse et Brandon. — *Idylles*, par MM. Heilbuth, E. Lévy et J. Bertrand. — M. de Beaumont : *Pourquoi pas ?* — Les gros cadeaux entretiennent l'amour : *Bien venu qui apporte*, dit M. Worms. — *Le Bibelot*, considéré au point de vue moral. — Japonaiseries, par MM. Tissot et Toulmouche. — Antithèses, par M. Saintin. — M. J. Goupil. — Les poissons rouges de M. Gaume — Scènes de chasse, par MM. Berne-Bellecour et Maxime Claude. — Les imitateurs de Meissonier. — Les archéologues : MM. G. Boulanger, H. Le Roux, etc. — Les petits cochons savants, de M. Comte.

Les nudités mythologiques ou autres dont l'exposition regorge sont beaucoup moins provocantes et séduisantes que les portraits de femmes *habillées*. Les femmes se vêtissent si peu aujourd'hui pour aller dans le monde et pour se faire peindre ! Les toilettes les plus élégantes, les plus gracieuses, ne semblent-elles pas faites tout exprès pour mettre mieux en évidence ce qu'elles ont l'air de vouloir cacher ?...

L'exiguïté des corsages n'ayant rien qui nous effarouche, nous allons passer en revue les effigies féminines les plus remarquables du salon.

M. Cabanel, le peintre des grâces mondaines, le maître des élégances aristocratiques, a exposé deux portraits, celui de la belle Mme Carrette, lectrice de l'Impératrice, et celui de la jolie marquise de B...

Mme Carrette est vue jusqu'aux genoux, la tête de face, le corps de trois quarts, les bras nus tombant, les mains réunies. Elle est

vêtue d'une robe d'étoffe bleuâtre bordée de zibeline et laissant à découvert de superbes épaules. De sa chevelure blonde se détachent deux *repentirs* qui tombent sur la nuque. Les yeux pleins de vie, sous les sourcils bruns finement arqués, ont une expression de tranquillité quelque peu hautaine. Un grain de beauté placé sous l'œil droit, comme une mouche assassine, fait ressortir la blancheur légèrement rosée du visage aux contours délicatement arrondis.

On ne peut nier que M. Cabanel, sans rien perdre de la précision savante de son dessin, n'ait modelé cette belle tête avec une souplesse à laquelle il ne nous avait pas accoutumés. La figure tout entière ne se détache pas aussi vigoureusement que nous le souhaiterions sur le fond de tapisserie d'un bleu dur et lourd ; elle n'est pas franchement éclairée et ne tourne pas assez ; mais n'est-ce pas déjà beaucoup que M. Cabanel ait tenté d'infuser un peu de sang dans ses carnations jadis inertes et d'adoucir la sécheresse de son dessin ? Il devra veiller, d'ailleurs, s'il continue de suivre cette voie, à ne pas tomber dans un excès contraire à celui que nous lui reprochions autrefois, à ne pas adopter un faire inconstant et *flou*, aussi fade que la dureté est froide. Le portrait en buste de la marquise de B... est vaporeux, léger et délicat comme un pastel de Rosalba Carriera ; c'est charmant à première vue, mais on tremble que le moindre souffle ne fasse disparaître cette gracieuse apparition. Le modèle est une blonde ravissante, aux cheveux frisottants, à la bouche mignonne, aux yeux bleus légèrement cernés, doux et profonds comme ceux des Italiennes d'Hébert. Elle est vêtue de rose et ramène sur ses épaules nues un burnous blanc.

Un artiste marseillais, M. Lagier, a exécuté dans cette manière subtile, diaphane, d'une fausseté séduisante, un portrait de femme qui est d'un ton fin, distingué et d'une tournure originale.

M. Lecomte-Dunouy est aussi creux, aussi terne, aussi banal, dans son portrait de *Mlle E. T...*, que dans son allégorie : l'*Amour qui passe et l'Amour qui reste* ; jamais disciple d'Ingres et de Flandrin n'a fait aussi scrupuleusement abstraction de la vie.

M. Giacomotti, — mou et indécis dans le portrait en pied de la jeune marquise de V..., — a fait preuve de franchise, de largeur, de fermeté, dans le portrait à mi-corps de la comtesse douairière de J. S... : les mains sont belles, le visage, vu de face et que couronnent deux larges bandeaux de cheveux blancs, est bien éclairé, très-expressif, très-vivant.

Le portrait de Mme G..., par Mlle Nélie Jacquemart, ne vaut pas le portrait de M. Duruy : la pose est originale, la physionomie *parlante ;* mais le corps, enveloppé d'une robe de velours noir, s'aplatit trop sur le fond qui est de couleur sombre.

Le portrait de femme le plus remarqué, le plus admiré du salon, est celui qu'a exposé M. Carolus Duran. Jamais Parisienne n'a été mieux saisie dans sa désinvolture coquette, dans son abandon charmant, dans sa grâce exquise. Celle-ci est jeune, élancée, jolie sans être belle, d'une élégance parfaite, d'une séduction irrésistible. Elle vient de rentrer de la promenade, elle se dégante, elle marche, elle semble traverser le tableau, en allant de droite à gauche, le visage tourné de notre côté, la bouche souriante, les yeux pétillant de vie et de malice. Elle porte avec une distinction toute aristocratique sa robe de soie à longue traîne, son corsage de velours noir, son chapeau formé d'une rose jaune posée sur le haut de la tête avec de longues brides de satin garnies de dentelles. Tout ce costume est peint de façon à faire pâmer d'aise les couturières et les marchands de nouveautés ; la robe de soie surtout est un véritable trompe-l'œil, mais elle ne retient pas plus qu'il ne faut l'attention du spectateur, bien qu'elle occupe une large place dans le tableau. La tête, si attrayante par la grâce de l'expression et le caractère profondément individuel du type, présente des demi-teintes bleuâtres un peu exagérées ; c'est un défaut qu'il serait facile de faire disparaître ou tout au moins d'attenuer, et qui n'empêche pas, d'ailleurs, ce beau portrait d'être très-vivant.

M. Jules Lefebvre a été si applaudi, l'an dernier, pour sa *Femme couchée* et pour son portrait d'une jeune fille blonde et rose, candide et résolue, qu'on s'était attendu à ne voir sortir désormais de son pinceau que des chefs-d'œuvre. Or, il se trouve que le portrait de *Mme L...* qu'il expose cette année est tout simplement une œuvre estimable ; c'est beaucoup assurément que de mériter l'estime ; mais ceux qui se préparaient à s'extasier, savent mauvais gré à M. Lefebvre de les avoir déçus.

Comment ne pas regarder et ne pas admirer les portraits de MM. Cot, Landelle et de Pommayrac ! Ils représentent des femmes si belles, si séduisantes ! *Mme C...* par M. Cot, est une blonde de keepsake, dont la tête est si pure, si suave, qu'elle conserve sa fascination, malgré le voisinage d'une terrible robe de velours rouge qui couvre les trois quarts du tableau et qui est peinte, d'ailleurs, de main de maître. La *Baronne de K...*, par M. de Pom-

mayrac, vêtue d'une robe rouge moins éclatante, a les cheveux dénoués et ressemble à Charlotte Corday ; *Mlle Blanche d'O...*, par le même, est délicieuse en costume Pompadour. La *Comtesse d'A...*, par M. Landelle, est une brune du type le plus distingué, le plus aristocratique : il y a de la flamme dans ses grands yeux noirs et l'on s'en effraierait presque, si la bouche n'avait un sourire enchanteur.

Nous avons encore quelques bons portraits de femmes par MM. Pérignon, Escudier, Ad. Piot, Glaize fils, Jobbé-Duval, Leyendecker, Léon Olivié, Bonnegrâce, Ad. Leleux, F. Gaillard, par Mmes Félicie Schneider, Lucile Doux, etc. Je ne parle pas du célèbre M. Winterhalter, qui continue à blaireauter, à pommader sa peinture jusqu'au dernier degré de l'affadissement.

Le portrait de *Mme P...*, par M. Chaplin, nous représente une jeune femme avenante, accorte, potelée, aux carnations fraîches, satinées, presque transparentes, vêtue d'une robe de soie maïs avec seconde jupe de gaze blanche garnie de dentelles. Il ne se peut rien voir de plus léger, de plus souple, de plus chatoyant que ces étoffes bouffantes dont on croit entendre le frou-frou. M. Chaplin a la fantaisie, la grâce, la fraîcheur, le brio des peintres du dix-huitième siècle. Outre le portrait que nous venons de citer, il a exposé une allégorie, — *les Premiers Liens*, — où il semble avoir cherché à unir la manière de peindre de Boucher au sentiment de Greuze. Une délicieuse fillette de quinze à seize ans — une sœur de la *Fille à l'oiseau mort*, de la *Fille à la cruche cassée*, de la *Pelotonneuse*, — est entourée par quatre petits Amours joufflus qui lui ont lié les mains avec une faveur rose et qui l'enlacent d'une guirlande de fleurs. Elle abaisse naïvement vers ces polissons ailés des regards qui n'ont rien de farouche ; elle sourit à leurs jeux perfides, ne se doutant pas, la pauvrette ! qu'elle ne pourra pas briser ces liens de fleurs et de rubans. Sujet d'un rococo charmant ; peinture où la convention s'allie à la réalité de la façon la plus piquante.

M. Chaplin est un maître aimable ; on ne saurait en douter, puisque c'est à son école que se forment la plupart des dames qui embrassent aujourd'hui le difficile métier de la peinture. Quelques-unes de ses élèves ont acquis de la réputation, par exemple Mme Henriette Browne, qui a exposé deux scènes orientales finement observées et chaudement coloriées : *Un Tribunal à Damas* et des *Danseuses à Assoun*. Mlle Cécile Ferrère, qui s'est révélée,

cette année, par son portrait du prince des Asturies, nous aoffert en outre une *Dormeuse*, figure de paysanne de grandeur naturelle, peinte en pleine lumière avec une hardiesse et une largeur toutes viriles. Mlle Nicolas et Mlle Angèle Dubos ont fait preuve d'un talent très-gracieux, — la première dans une figure de grandeur naturelle, le *Rêve*, et dans une petite scène à la Chardin, le *Jeu de l'oie*; — la seconde, dans un tableau de genre, le *Thé*, où l'on retrouve non-seulement le faire, mais jusqu'aux minois charmants des compositions de M. Chaplin. Nous citerons encore parmi les exposantes de cette année appartenant à la même école: Mmes Lucile Doux et Marie Anselma, Mlles Hermance Saint-Paul, Isidore Mikulska et Andrée, qui ont exposé des portraits; Mmes Marie de Tocqueville et Madeleine Lemaire, Mlles Pockels et Bertha Formstecher, qui ont exposé des tableaux de genre.

M. Adolphe Jourdan, auquel le jury a décerné une médaille, est élève de M. Jalabert, ce qui ne l'a pas empêché d'imiter M. Chaplin dans un tableau qu'il a intitulé: le *Lecture*, et où il nous montre une belle jeune fille en corsage blanc, aux épaules et aux bras nus. Il est plus personnel dans ses *Jeunes pêcheurs*, — un petit garçon demi-nu, assis sur un rocher au bord de la mer et cherchant à prendre un crabe, et une fillette qui regarde naïvement par-dessus l'épaule de son frère. Scène gracieuse, exécution légère, coloris harmonieux, absence d'accentuation et de relief.

Les *Orphelines* de M. L. Perrault, — figures de grandeur naturelle, comme celles des deux tableaux de M. Jourdan — forment un joli groupe très-naïf et très-touchant dont la lithographie et la photographie ne manqueront sans doute pas de s'emparer.

M. François Millet est plus heureux dans ses tableaux de petite dimension que dans ses figures de grandeur naturelle. La *Leçon de tricot* est loin de valoir l'*Angelus*, les *Planteurs de pommes de terre*, la *Récolte*, la *Bergère*, et les autres compositions que nous avons tant admirées à l'exposition universelle de 1867. La petite fille en tablier bleu et coiffe rose, qui apprend à tricoter, est bien naïve; la mère, coiffée d'un mouchoir rouge, est tout à ce qu'elle enseigne. Mais il faut se placer à vingt pas pour ne discerner que l'ensemble de la composition, la vérité des attitudes et du mouvement. Vues d'un peu près, ces figures déplaisent par la lourdeur du dessin et la grossièreté du modelé; le ton rougeâtre des carnations leur donne une apparence de terre cuite.

Nous avons deux tableaux de M. Courbet: l'un, — la *Sieste*

pendant la saison des foins — où, à côté de morceaux peints d'une façon magistrale, comme le groupe des vaches placées à gauche et certaines parties du paysage, on remarque des négligences de dessin incroyables ; l'autre, — l'*Hallali du cerf*, — qui peut être regardé comme le chef-d'œuvre du maître d'Ornans. Un dix-cors, entouré d'une meute ardente, mordu à la gorge par un chien, saisi par un autre à l'un des jarrets de derrière, se renverse en bramant. Debout devant lui, un piqueur tient d'une main un chien suspendu par l'oreille, et, de l'autre main lève un fouet pour cingler le plus vorace des assaillants. Sur la droite est un jeune chasseur monté sur un magnifique cheval gris, vu de croupe, qui se cabre et hennit en regardant le dix-cors. Du côté gauche, arrive le reste de la meute. La scène se passe sur la lisière d'un bois de sapins, au milieu d'un vaste paysage couvert de neige, d'une exécution superbe. Les figures sont largement et vigoureusement accusées ; le pelage du cerf est un peu noir, mais celui des chiens est fort beau. Peut-être trouverait-on à reprendre çà et là quelques témérités de dessin. Le piqueur, qui est au second plan, a un mouvement très-énergique et très-juste ; mais il nous paraît d'une taille colossale. Le cavalier et sa monture sont du dessin le plus fier et en même temps le plus exact ; ils rappellent le *Bonaparte gravissant le Saint-Bernard*, de David.

Il serait bien à souhaiter que ce tableau prît place au musée du Luxembourg où, seul des maîtres contemporains, M. Courbet n'est pas encore représenté. Il est vrai que M. Courbet n'est pas un talent officiel. Il n'est pas de l'Institut, il n'est pas même décoré.

M. Manet ne suit guère non plus la voie qui conduit aux honneurs. L'essentiel pour lui est que le public remarque ses peintures, et il ne recule devant aucune audace, — j'allais dire devant aucune excentricité, — pour attirer cette attention. Ses deux tableaux de cette année, le *Balcon* et le *Déjeuner*, ont fortement scandalisé les amateurs de la peinture proprette, nette, sentimentale et bourgeoise. Dans l'un, il a mis en scène un balcon de fer et deux persiennes vertes fraîchement décorés par un peintre en bâtiment. Derrière ce balcon, entre ces persiennes, apparaissent, sur un fond noir, deux femmes en robe blanche, l'une assise, l'autre mettant ses gants, et un gandin à la poitrine bombée, aux moustaches en crocs, qui fume un cigare. La femme assise a de beaux yeux noirs ; l'autre a l'air gauche d'une pensionnaire ; le gandin a la mine d'un satisfait. — L'autre tableau nous montre un jeune garçon, en veston de velours noir, panta-

lon jaunâtre et chapeau de paille, assis au premier plan, sur le bord d'une table recouverte d'une nappe et chargée de vaisselle. De l'autre côté de cette table, à droite, dans la pénombre, un monsieur, coiffé d'un chapeau gris à haute forme, fume en attendant que la servante lui serve le café; celle-ci apparaît, sur la gauche, apportant une cafetière d'argent.

Le premier aspect de ces deux toiles est peu agréable, nous devons le reconnaître; les personnages, — à l'exception de la femme assise, — ne sont rien moins que beaux, les faces ont quelque chose de morne, de maussade, comme celles de gens qui posent, et, de fait, tous ces gens-là ont l'air de nous dire: regardez-moi! Ils ne pensent pas à autre chose; nous en excepterons toutefois le monsieur qui attend son café et qui rumine tranquillement son déjeuner, sans s'occuper de nous. Ainsi, pas d'expression, pas de sentiment, pas de composition. Que reste-t-il donc dans ces tableaux qui vaille la peine d'être regardé? — Il reste deux ou trois têtes modelées en lumière avec une franchise rare, des natures mortes d'une vérité extraordinaire, et, — dans le tableau du *Déjeuner* surtout, — une harmonie de tons gris très-puissants. N'est-ce rien?

C'est beaucoup, assurément. Mais il n'en faut pas moins blâmer M. Manet de s'obstiner, possédant un vrai tempérament de peintre, à reproduire des sujets d'une vulgarité repoussante, des types sans caractère, des scènes dépourvues de tout intérêt. Il est d'autant plus coupable qu'il passe pour être un homme d'esprit. Puisse la critique sincère le détourner des excentricités où son vigoureux talent finirait par s'égarer, et le ramener à une observation plus élevée, plus saine, de la réalité! Il peint admirablement la nature morte: tous ses efforts doivent tendre à exprimer la nature vivante, et, dans la nature vivante, les formes les plus belles.

Il sera bon aussi que M. Manet évite les fonds noirs, lourds, opaques, comme celui de son tableau du *Balcon*. Qu'il voie plutôt à quelles aberrations l'emploi d'un pareil repoussoir a conduit M. Ribot!

M. Ribot est un des praticiens les plus savants, les plus robustes, de la jeune école: il dessine avec une précision, une sûreté extraordinaire; il modèle avec une fermeté presque sculpturale; il a le sentiment de l'harmonie et la science du détail. Mais, hélas! toutes ces belles qualités ont sombré dans le pot au noir... Le catalogue s'est trompé en donnant à l'un des tableaux de M. Ribot, ce titre: les *Marionnettes au village*. Lisez: *Ombres chinoises*. Quant aux

Philosophes, — quatre têtes patibulaires sortant des ténèbres et se présentant à la lueur d'un réverbère, — ils doivent avoir leur dossier à la préfecture de police. Approchez-vous pourtant: ces gredins sont superbes. Ils descendent en droite ligne des lazzaroni et des bravi que peignait Ribera. Si ce sont vraiment des philosophes, ils appartiennent, sans nul donte, à la secte des cyniques; ils ne se sont jamais débarbouillés.

Les trois moines que M. Alphonse Legros nous montre attablés dans un *Réfectoire* sont plus rassurants et plus propres, ce qui ne les empêche pas d'être très-solidement peints et très-vivants. L'air et la lumière circulent dans ce tableau.

Depuis quelques années il se fait beaucoup de moines en peinture. On se croirait revenu aux temps de Zurbaran et de Lesueur. — Les moines de M. Muraton (la *Conversion*) ont de la bonhomie, de la simplicité, de la sainteté; ils sont largement et vigoureusement peints. Les jésuites de M. Lindenschmidt (*Fondation de la Société de Jésus à Rome en* 1540) ressemblent à des conspirateurs. Les dominicains de M. Gide (*Chœur du couvent de Saint-Barthélemy*) et les capucins de M. Pinelli (le *Lutrin*) psalmodient gravement, machinalement; la plupart d'entre eux semblent dormir debout dans leurs stalles; ils ne sont pas de l'avis de frère Jean des Entommeures qui disait que « les heures sont faites pour l'homme et non l'homme pour les heures. » M. Zamacoïs pourrait nous apprendre, avec le même frère Jean, « pourquoi les moines ont le nez plus grand les uns que les autres; » il a étudié la gent monacale italienne dans ses travers, ses ridicules, et il en fait des caricatures (le *Bon pasteur* et la *Rentrée au couvent*) d'une drôlerie un peu forcée, d'une exécution vive et piquante. M. Georges Vibert peint, lui aussi, de joyeuses moineries; mais, sans être de vieux matagots et des cafards empantouflés, ses moines ont plus de tenue que ceux de M. Zamacoïs: le *Retour de la dîme* est un des meilleurs tableaux de genre du Salon.

M. François Bonvin a représenté, avec toute la gravité nécessaire, une *Religieuse tricotant, dans un intérieur d'hôpital*: le maintien austère, la physionomie attristée de cette vieille sœur de charité révèlent une existence partagée entre les pratiques de la dévotion et les soins donnés à la souffrance. La peinture est sobre, claire, tranquille, comme il convenait en un pareil sujet.

M. Moyse est le peintre attitré des rabbins: le tableau dans lequel il a représenté une *Circoncision*, offre quelques types ca-

ractéristiques, mais il ne vaut pas, pour l'exécution, le *Grand Sanhédrin* du salon de 1868. — Il y a plus de fermeté et une observation non moins juste dans la *Sortie de la Loi*, *le jour de Sabbat*, de M. Brandon; nous connaissons, pour les avoir vus à la Bourse et à la salle Drouot, la plupart des personnages de cette composition.

M. Heibuth, qui doit sa réputation à ses spirituels croquis de *monsignori* romains, est trop artiste pour s'enfermer dans l'exploitation d'une *spécialité*, pour refaire constamment le même tableau. L'an dernier, il peignait dans la manière rembranesque une scène biblique, *Job sur son fumier*, et un délicieux petit portrait de femme ; aujourd'hui il nous offre une charmante idylle, *le Printemps*, où deux amoureux, en costume de la Renaissance, sont groupés dans un paysage frais, vaporeux, que Corot ne désavouerait pas.

Le genre idyllique est justement la spécialité dans laquelle s'est cantonné M. Emile Lévy. La première *Idylle* de M. Lévy remonte à 1864, si nous avons bonne mémoire ; elle représentait un jeune berger buvant avidement à la vasque de marbre d'une fontaine, tandis qu'une fillette, sa compagne, se dressait vainement sur la pointe des pieds pour atteindre le niveau de cette vasque. Ces deux figures, d'un caractère bien naïf, d'une tournure très-élégante, obtinrent un légitime succès. Depuis, à chaque exposition nouvelle, nous avons vu reparaître ce couple villageois, grandissant d'année en année, partageant les mêmes jeux, les mêmes fatigues, se poursuivant, se cherchant, se fuyant, se retrouvant toujours. Aujourd'hui, nous touchons au dénoûment de cette pastorale, ou, pour mieux dire, au commencement de la fin : la gente pastourelle est venue chercher de l'eau à la fontaine ; elle s'est assise sur la pierre d'où l'eau jaillit, et, pensive, mélancolique, elle se dit que, depuis qu'il est devenu un homme, le compagnon de son enfance semble éviter de la rencontrer. Elle se trompe, car voici qu'il a quitté son troupeau ou sa charrue pour venir à elle ; mais il y a de la timidité dans sa démarche ; il ne l'aborde qu'en tremblant ; il lui prend doucement le main et d'une voix émue il lui dit tout bas, bien bas, deux ou trois paroles qu'il voudrait retenir et qu'il lui tardait tant, tout à l'heure, de prononcer. Elle, saisie d'un trouble délicieux, elle écoute ce murmure qui retentit dans son cœur et la fait tressaillir. Elle n'ose pas se retourner, mais sa main, qu'elle abandonne au berger, dit assez qu'elle ne sera pas cruelle.

Cette composition charmante que M. Lévy a intitulée l'*Hésitation*, n'obtient pas le succès qu'elle mérite : on en veut à l'auteur de s'être obstiné, depnis cinq ans, à ne mettre en scène que ses deux jeunes bergers ; on voit dans cette obstination preuve de la stérilité de son imagination et l'on assure qu'il ne lui reste même plus assez de talent pratique pour se faire pardonner la monotonie des sujets auxquels il s'est voué. — Il est bien vrai que dans ses tableaux du Salon précédent, M. Lévy avait un dessin moins pur, moins distingué, un coloris moins fin, moins harmonieux, que dans son *Idylle* de 1864 ; mais il y aurait injustice à ne pas reconnaître que l'*Hésitation* est égale, sinon supérieure à ce dernier ouvrage, pour la facture comme pour le sentiment.

Après cela, nous nous joindrons volontiers à ceux qui demandent à M. Lévy de renoncer à ses deux bergers ; il les a amenés à se faire une déclaration d'amour ; qu'il les marie au plus vite ; c'est une conclusion honnête à laquelle tout le monde applaudira, surtout si les noces ont lieu à huis-clos.

Les idylles, hélas ! ne se terminent pas toujours comme des vaudevilles, — témoin cette charmante *Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre, que M. James Bertrand nous montre étendue sur la plage où une vague l'a jetée, où une vague va la reprendre, et qui nous sourit, dans la mort, avec une grâce virginale. Cette figure, de grandeur naturelle, est peinte avec une exquise délicatesse. M. Bertrand méritait bien la médaille que le jury lui a décernée.

Quittons ces sentimentalités. A en croire M. Edouard de Beaumont, il y aurait des femmes pour qui l'amour ne serait rien sans l'argent. — Une beauté aux cheveux roux, nonchalamment accroupie sur un sofa, voit affluer dans son boudoir des culs-de-jatte, des bossus, des tubercules vivants, qui viennent mendier ses faveurs ; — mendiants aux mains pleines de joyaux, d'or, de banknotes, fantoches monstrueux qui rampent et grouillent, demandant l'aumône d'un sourire ou d'un baiser.

— *Pourquoi pas ?* telle est la réponse de la beauté aux cheveux roux ; tel est le titre que M. de Beaumont a donné au tableau dans lequel il a retracé, d'un pinceau leste et vif, la scène étrange que nous venons de décrire.

Inutile d'ajouter que ce tableau est un de ceux qui ont le privilège de captiver le plus l'attention publique.

Il paraît que, dans tous les temps, l'offre de bijoux, de parures,

n'a rien gâté à l'offre d'un cœur faite à une femme d'esprit.... pratique. *Bien venu qui apporte*, nous dit, dans un tableau de M. Worms, une merveilleuse du Directoire à laquelle se présente, un bouquet à la main, un incroyable suivi d'un laquais qui ploie sous une charge de cadeaux bien et dûment empaquetés. Cette composition, finement observée, est rehaussée par tous les agréments d'une touche légère et spirituelle.

Il y a des femmes auxquelles il n'est pas permis d'offrir des robes et des bracelets; mais toutes les femmes acceptent des *bibelots*, ces riens charmants qui garnissent si bien les étagères et qui peuvent être des souvenirs si peu compromettants. M. Tissot a peint deux *Jeunes femmes regardant des objets japonais*; elles sont fort jolies et paraissent examiner la collection avec un vif intérêt. Le public fait comme elles. — M. Tissot a le très-grand tort de peindre les accessoires de ses tableaux avec autant de soin, autant de minutie, qu'il en met à peindre ses figures. Ce défaut est plus apparent et plus choquant encore dans le tableau où il a représenté une *Veuve* des plus séduisantes, assise dans un jardin public entre sa mère et son enfant, deux remparts contre la galanterie.

L'importance exagérée donnée aux détails de costume et d'ameublement nuit beaucoup aussi aux gracieux petits tableaux de M. Toulmouche. Ses trois jeunes filles, penchées sur une *Lettre d'amour* qu'elles cherchent à lire toutes ensemble, ne gagneraient-elles pas à ce que leurs toilettes fussent moins tapageuses — d'exécution? Le temps que nous consacrons à examiner ces toilettes si brillantes de couleur, si vraies dans leurs moindres détails, ne serait-il pas mieux employé à regarder les minois souriants, mutins, chiffonnés des trois aimables liseuses?

M. Emile Saintin imite ordinairement M. Toulmouche, — témoin le *Deuil de cœur*, petit tableau qui a été remarqué au Salon de 1868. Cette année, il semble s'être inspiré de la *Phryné* et de la *Pénélope*, de M. Charles Marchal, — qui ont obtenu un si grand succès à ce même Salon, — pour peindre les deux antithèses qu'il intitule *Fleurs de fête* et *Fleurs de deuil*. Il y a dans chacune de ces compositions une jeune femme debout, contrastant par sa mise et l'expression de son visage avec celle qui lui fait pendant. Les deux figures s'enlèvent sur un fond gris, mais sans une vigueur suffisante. Les accessoires sont traités avec sobriété.

Un des adeptes les plus habiles de M. Toulmouche est M. Jules Goupil: son tableau, la *Fête de la sœur*, a de la grâce, du sentiment, et l'exécution en est fine sans mièvrerie. M. Gaume appar-

tient à la même école, mais c'est un excentrique : il a groupé sur le bord d'un *Aquarium* deux petites demoiselles qu'à leur costume écarlate on pourrait prendre, — de loin, — pour des poissons rouges.

M. Edouard Richter a de l'originalité : il cherche l'harmonie dans les gammes de tons les plus riches, les plus brillantes, et il la trouve souvent. Le Salon ne nous offre pas beaucoup de tableaux plus hardiment et plus curieusement coloriés que la *Veille d'un bal masqué* et le *Dernier coup-d'œil.* M. Richter doit être jeune : il arrivera.

Le jury a médaillé MM. Berne-Bellecour et Maxime Claude, pour des scènes de chasse. M. Berne-Bellecour a peint un vieux piqueur *Désarçonné* qui, rompu, plié en deux, s'appuie sur le bras d'un jockey, à la porte d'une chaumière où il vient demander l'hospitalité. Des deux tableaux de M. Claude, le *Rendez-vous de chasse* et le *Récit d'un chasseur*, nous préférons le second: dans un intérieur confortable, au coin du feu, un chasseur, en train de raconter ses prouësses à un ami, se lève et fait le geste d'un homme qui vise une perdrix au vol ; à cette vue, son chien dresse l'oreille, agite la queue et attend que le coup de fusil retentisse pour aller ramasser le gibier. Une agréable couleur blonde ajoute au charme de cette petite scène observée et rendue avec esprit.

M. Brillouin, qui a été médaillé aussi, a exposé deux intérieurs du XVIIIe siècle, — la *Lettre de recommandation* et le *Libraire ambulant*, — où l'on remarque des physionomies et des attitudes expressives. M. Brillouin est un sectateur de M. Meissonier qui compte d'ailleurs au Salon quantité d'autres disciples et d'adeptes: M. Chavet, assez fin dans son *Atelier de peinture*; M. Plassan, banal de sentiment, mais assez bon coloriste dans sa *Prière*; M. Fauvelet, insignifiant et confus dans son *Enfant prodigue*; M. Pécrus, aigre et maigre dans son *Héritier* et sa *Toilette*; M. Ch. Loyeux, large et gras dans le portrait d'un gentilhomme vêtu de noir, assis et accoudé sur une table où sont des papiers et une sphère, et qu'il nomme *Franklin*; M. Alfred Guès, qui a peint avec une perfection de détails dont Mieris serait jaloux, *Boccace racontant une de ses nouvelles* à un jeune seigneur et à une jolie dame blonde ; M. Fichel, qui a fait une excellente traduction de la fable de La Fontaine : « *Le fou qui vend la sagesse*, » etc.

Dans la *Promenade sur la voie des tombeaux à Pompéi*, M. Gustave Boulanger, — prix de Rome en 1849, — a ciselé, avec une

précision que pourrait lui envier tout disciple de Meissonier, une demi-douzaine de figurines très-élégantes de tournure, très-piquantes d'expression, très-intéressantes au point de vue des costumes: ce sont des hétaïres ou pour mieux dire des cocodettes habillées à l'antique, minaudant à qui mieux mieux et agaçant les Pompéiens de la décadence.

Parmi les scènes *antiques*, il nous faut citer encore: la *Lucrèce*, de M. Gendron, et le *Miracle de la bonne déesse*, de M. Hector Le Roux, peintures dont la couleur un peu blafarde empêche qu'on ne remarque, autant qu'il le mériterait, le bon style des figures; *Aristide et le paysan*, de M. Hillemacher; une *Vestale se laissant entraîner hors du temple*, par M. Etex le sculpteur ; le *Chien d'Alcibiade*, composition disposée en manière de bas-relief, par M. Ch. Doerr, élève de L. Cogniet.

Une anecdote racontée avec infiniment d'esprit par M. Charles Comte, d'après Saint-Gelais, est celle des *Bohémiens faisant danser des petits cochons devant Louis XI malade*. Un zingaro, crêpu, maigre, élancé, vêtu d'un costume très-original, souffle gravement dans un flageolet et bat du tambour, jouant un menuet que dansent deux cochons savants. Le danseur, vu de dos, a la toque sur la hure et l'épée au flanc; la danseuse, coiffée d'une cornette en forme de pain de sucre, laisse tomber délicatement ses mains, — ses pattes veux-je dire, — et penche la tête pour se donner des grâces; elle est à croquer. Le vieux roi, enfoncé dans son lit à courtines, regarde en riant. Près du chevet, se tient le médecin Coictier, roide et impassible. Devant le foyer, à droite, deux moines sont agenouillés, marmottant des prières et lançant un regard effaré aux deux danseurs qu'ils prennent apparemment pour des incarnations de Satan. A gauche, la femme du bohémien habille trois autres acteurs de cette troupe savante. Des seigneurs et des hallebardiers témôignent leur gaieté avec plus ou moins d'expansion. Ce tableau obtient un succès mérité : composition, physionomies, attitudes, dessin et couleur, tout y est expressif, pittoresque, charmant.

VI

Encore de la statistique. — Les écoles coalisées. — Les généraux se sont retirés sous leur tente. — LES BELGES : Deux soldats qui ont dans leur sac le bâton de maréchal : MM. Hennebicq et Franz Vinck. — *Arcades ambo* : MM. Jules et Albert Devriendt. — MM. Alfred Cluysenaar, Nieuwenhuys et Smits. — *La dernière heure de Pompéi*, par M. Coomans. — Le *Départ de la mariée*, de M. Baugniet. — MM. Hamman, Van Elven et Eechaut. — Mlle Collart.— Animaux en bois par MM. Verlat et Noterman. — Animaux vivants par M. Xavier De Cock. — Une *Matinée*, par M. César De Cock. — Une bande de paysagistes. — M. et Mme Van Hove. — LES HOLLANDAIS : Un baptiste : M. Bisschop. — MM. Israëls, Burgers, J. Maris, Kaemmerer, Moormans, Jongkind, etc. — Le célèbre M. Van Schendel. — LES ALLEMANDS : MM. Lindenschmidt et A. de Ramberg. — Les spirituels peintres de la spirituelle école de Dusseldorf. — La *Bouteille de champagne* de M. Schloesser, et le *Parapluie rouge* de M. Saal.— Le *Printemps* de M Heilbuth.— M. Spangenberg et M. Paulsen. — M. Kauffmann et M. Werner. — Oh ! ces Prussiens ! — L'*Attelage de bœufs* de M. Weber. — La farine de maïs de M. Schreyer.— M. Schenck et M. Rouher. — Annexeurs et annexés. — LES AUTRICHIENS : MM. O. von Thoren, Bakalovickz, Weisz, Friedlander, Schoen, Madarasz et un peintre dont le nom s'écrit avec quinze consonnes. — LES RUSSES : Polonais et Moscovites. *Finis Poloniœ !* — LES SCANDINAVES : MM Nordenberg, Jernberg, Baade, etc.— LES ITALIENS : MM. Palizzi, Castiglione, Nitis, Zuccoli, etc. — LES ESPAGNOLS : MM. Rodriguez, Sans, Mercadé, R. de los Rios, Rico, Escosura. — Réjouissances monacales, par M. Zamacoïs. — LES ANGLAIS. — Distinguons ! Anglais de l'Angleterre : MM. Mac Callum, Wells, Yeames. Anglais de la France : MM. Wyld, Dicey, etc. — LES AMÉRICAINS : MM. Mayer, Bacon, Bierstadt. — LES SUISSES : MM. Potter, Baudit, Castan, Vautier, Anker.

Sur 1,787 peintres qui ont exposé 2,452 tableaux au Salon de 1869, on compte 280 artistes étrangers à la France, dont l'apport est de 384 peintures. Le contingent fourni par les écoles étrangères est donc d'un sixième environ, tant pour le nombre des exposants que pour celui des œuvres exposées. Il va sans dire que dans cette statistique nous laissons à la France les artistes nés à l'étranger de parents français, comme M. de Pommayrac, le portraitiste, qui a vu le jour à Porto-Rico, et M. Célestin Nanteuil, qui est venu au monde à Rome, — et ceux qui se sont fait naturaliser Français, comme M. Lehmann, membre de l'Institut, qui est né à Kiel ; M. Laemlein, qui est né en Bavière ; M. Kuwasseg, le paysagiste, qui est né à Trieste ; M. Maximilien de Waldeck, élève de

Vien et de Prudhon, qui est né à Prague, «il y a plus d'un siècle,» et qui, pour charmer *ses loisirs de centenaire* (c'est son mot), peint avec une patience extraordinaire de petits tableaux archéologiques fort curieux : *Ariane et Thésée*, un *Episode de l'histoire du Mexique en* 1509.

Ce chiffre de 280 exposants étrangers se répartit ainsi entre les divers pays : Allemagne, 54; Belgique, 53; Italie, 23; Espagne, 19; Suisse, 19; Pays-Bas, 19; Angleterre, 18; Etats-Unis, 18 : Russie, 17; Autriche, 15; Suède et Norwège, 9 ; colonies anglaises, 4 ; colonies espagnoles, 3; Danemark, 2; Grèce, 2; Roumanie, 1 ; Turquie, 1; Pérou, 1 ; Mexique, 1; colonies danoises, 1.

Comme on le voit, les Belges tiennent avec les Allemands la tête de la coalition pacifique qui vient disputer à notre école les succès du Salon. Cette année, il faut le reconnaître, les écoles étrangères ne nous ont offert qu'un bien petit nombre d'œuvres remarquables; leurs chefs se sont généralement abstenus d'exposer ou n'ont exposé que des ouvrages très-secondaires. Pour ce qui est de la Belgique notamment, les meilleurs peintres de Bruxelles, d'Anvers et de Gand ont fait défaut; je ne parle pas de MM. Gallait, Madou et de quelques autres qui, depuis fort longtemps, n'ont pas exposé à Paris et qui en cela ont grand tort, au point de vue même de leur célébrité, car Paris étant le centre où affluent sans cesse les curieux du monde entier, c'est là que se forment et de là que se propagent les réputations. M. Leys reconnaîtra facilement que l'exposition universelle de 1867, où l'on voyait toute une série de chefs-d'œuvre de son pinceau, a considérablement accru sa renommée. Nous regrettons qu'il ne nous ait rien envoyé cette année, car nous le tenons, non-seulement pour le premier peintre de la Belgique, — mais pour l'un des plus grands peintres de l'Europe. Nous eussions été heureux aussi de retrouver au Salon : MM. Alfred Stevens, Florent Willems et De Jonghe, qui comptent au nombre des maîtres de la peinture de genre; M. De Groux, le Millet belge; M. Alma-Tadema, le piquant égyptologue; M. Dewinne et Mme O'Connell, les excellents portraitistes; MM. Joseph Stevens et Verwee, les vigoureux animaliers; M. Clays, le brillant mariniste; MM. Lamorinière, Fourmois, Roffiaen, Robie, H. Bource, Van Moer, Bossuet, etc.

En l'absence des maîtres, deux nouveaux venus, MM. André Hennebicq et Franz Vinck, se recommandent à notre attention. Nous ne savons s'ils sont jeunes et s'ils ont déjà acquis quelque

réputation dans leur pays ; mais c'est la première fois, croyons-nous, qu'ils exposent à Paris. M. André Hennebicq est élève de M. Portaels. Il a entrepris de mettre en peinture le passage suivant des *Lamentations de Jérémie* : « Voici ce que dit le Seigneur des armées : L'affliction passera d'un peuple à un autre, et une grande tempête sortira des extrémités du monde. Ceux que le Seigneur aura tués ce jour-là seront étendus d'un bout à l'autre de la terre ; on ne les pleurera pas, on ne les relèvera pas, on ne les ensevelira pas ; mais ils resteront à la surface de la terre comme du fumier. » Il y a véritablement de l'horreur, de l'épouvante, dans la composition de M. Hennebicq : du bout de l'horizon s'avance une nuée sinistre devant laquelle fuient les populations effarées ; les femmes échevelées, demi-nues, entraînent, emportent leurs enfants ; les pasteurs emmènent leurs troupeaux ; et, à chaque pas, un des fugitifs s'affaisse : le sol est jonché de cadavres. — Ce tableau, de dimensions restreintes, est exécuté avec véhémence ; peut-être l'éclat des parties éclairées est-il obtenu aux dépens des demi-teintes qui sont un peu opaques ; mais l'ensemble a de la vigueur et de l'harmonie. Quelques figures sont d'un dessin assez ferme, par exemple, le groupe formé d'un homme qui appuie la main sur la tête d'un bœuf noir attelé à un char, d'une jeune femme qui, de son bras nu tendu en avant, semble faire un geste de colère ou de désespoir, et d'une autre femme renversée, ayant déjà la lividité du cadavre. En somme, beaucoup de qualités qui font passer par-dessus les défauts et annoncent un tempérament artiste.

Un autre élève de Portaels, M. Van den Kerckhove, a exposé aussi une composition biblique qui n'est pas sans mérite : les *Espions de Josué à Jéricho*.

M. Franz Vinck est élève de M. Leys : le catalogue ne nous l'aurait pas dit que nous l'eussions deviné du premier coup. Comme tous les vrais maîtres, Leys marque de sa forte empreinte tous les talents formés à son école. L'imitation, — je dirais presque le pastiche, — est très visible dans le plus important des tableaux de M. Vinck : la *Joyeuse entrée d'un roi de tir*. Le défaut même du modèle — le manque de profondeur dans la perspective — se retrouve ici, naturellement exagéré. La composition offre d'ailleurs des types bien saisis, des costumes et d'autres accessoires étudiés avec soin. Le défilé des tireurs a lieu dans le fond du tableau. Parmi les curieux placés au premier plan, on distingue trois groupes principaux : deux hommes du peuple mar-

chant bras dessus bras dessous, et dont l'un prend la main d'une femme en cornette blanche; un gentilhomme, en manteau rouge et feutre gris orné d'une plume noire, qui se retourne vers une dame vêtue d'une robe à grands ramages et d'un manteau court en velours vert; une vieille femme et une jeune précédées de deux enfants à qui un marchand ambulant offre des gâteaux.

L'autre tableau de M. Vinck nous intéresse davantage, bien qu'il ne contienne que cinq figures. Le sujet est une scène de mœurs actuelles. Nous étions bien aise de voir si le style si habilement renouvelé des vieux Flamands par M. Leys, et exclusivement appliqué jusqu'ici au *résurrectionnisme* des types et des usages du seizième siècle, s'accommoderait à la représentation de la vie moderne. Le succès de M. Vinck prouve que toute manière de peindre qui interprète naïvement et consciencieusement la réalité, peut s'approprier à toutes les époques et à tous les sujets.

Sous ce titre : *Entre la paix et la guerre*, M. Vinck nous montre une jolie bonne d'enfants assise sur un banc du Parc, entre un caporal qui lui conte fleurettes et un vieux prêtre qui lui lance un regard de doux reproche. Voilà une histoire réaliste qui vaut certes bien l'antique fable d'*Hercule entre la Vertu et le Vice* et la légende saugrenue de la *Tentation de saint Antoine* ! Pas n'est besoin de dire qui personnifie ici la paix et qui personnifie la guerre. Les femmes ont l'humeur belliqueuse — en amour. Tout en ayant l'air de se tourner du côté de la Paix, la jeune bonne prête l'oreille aux propos du guerrier : elle a bien soin d'ailleurs de bercer le baby couché sur ses genoux, de peur qu'il ne crie. Un autre baby plus âgé, tout habillé de blanc comme son petit frère, va prendre la main du prêtre comme pour l'engager à venir jouer avec lui. — Ce charmant tableau que le jury a oublié de médailler appartient au roi des Belges; l'exécution en est franche et robuste, un peu trop robuste même pour un aussi petit cadre ; les attitudes sont excellentes, les physionomies expressives, surtout celle du militaire dont la tête est modelée avec une finesse et une fermeté rares.

Deux autres disciples de Leys, deux frères, MM. Jules et Albert Devriendt, sont en progrès. Le premier a représenté *Christine de Pisan lisant à sa mère le poëme dédié à son fils ;* le second, *Jeanne et Marguerite de Constantinople prisonnières au Louvre.* Les deux frères ont entre eux une grande ressemblance, ce qui n'est pas étonnant, puisqu'ils procèdent du même maître : toutefois, M. Jules Devriendt a la touche moins sèche et la couleur plus lumineuse que M. Albert.

Un des bons portraits du Salon est celui d'une femme blonde, en robe blanche, assise sur un fauteuil, les bras croisés, par M. Alfred Cluysenaar : c'est de la peinture large, harmonieuse, d'un sentiment tranquille et chaste, qui tranche sur les œuvres des portraitistes français où il est fait une si grande part aux élégances mondaines et aux provocations de la chair. M. Cluysenaar s'est formé à l'école de L. Cogniet, mais il travaille maintenant à Bruxelles. M. Edouard Nieuwenhuys, élève de M. Comte, habite Paris : le Salon a de lui un tableau d'histoire bien composé et d'une brillante couleur, *Louis XIII et Richelieu au siége de Perpignan.*

M. Eugène Smits, — élève de Navez, — qui s'est révélé au Salon de 1865 par une vigoureuse peinture de types italiens, *Roma*, a exposé, cette année, un *Jardin romain* — où l'on remarque quelques personnages d'élégante tournure, — et une figure de grandeur naturelle, vue jusqu'aux genoux, une *Servante* flamande, en robe noire à petites fleurs roses, aux manches retroussées, portant un plat d'huîtres. Cette dernière toile, d'une couleur blonde assez distinguée, produit peu d'effet au milieu des peintures tapageuses qui l'environnent.

La *Dernière heure de Pompéi*, de M. Joseph Coomans, a été fort remarquée de cette très-grande partie du public qui s'intéresse plus à un tableau arrangé avec esprit et rempli d'épisodes qu'à un tableau bien peint. M. Coomans nous introduit dans *la Maison du poëte* au moment où le Vésuve, dont nous apercevons le cratère par une ouverture de l'atrium, commence à vomir des torrents de lave. Personne dans cette maison ne prévoit la catastrophe : le poëte compose, étendu sur un cubiculum ; les femmes se parent, les enfants jouent, les esclaves vont et viennent ; tout est joie et sérénité dans cet intérieur, où bientôt tout aura péri. — Les détails de mobilier et de costumes sont traités avec soin, avec érudition ; mais la touche n'est pas assez fondue, la couleur pas assez harmonieuse.

Le *Départ de la mariée* de M. Baugniet obtient plus de succès encore que la *Dernière heure de Pompéi*. Songez donc ! Une épousée d'hier disant adieu à sa mère, à ses sœurs, qu'elle n'a jamais quittées, pour suivre un mari qu'elle connaît à peine... M. Baugniet a eu le bon esprit de ne pas nous montrer l'odieux ravisseur. Il n'y a dans son tableau que la mariée et sa mère qui s'embrassent, deux grandes demoiselles fort tristes, une fillette qui sourit en examinant le bouquet de fleurs d'oranger, et une ro-

buste servante, en grand tablier rouge, qui porte le sac de nuit et ouvre la porte. Cette dernière figure est excellente. Les étoffes et les accessoires sont peints avec infiniment de délicatesse. M. Baugniet se rapproche beaucoup de M. Toulmouche, non-seulement par le choix des sujets qu'il traite, mais encore par l'habileté de l'exécution. M. De Jonghe qui n'a rien exposé, comme nous l'avons dit, appartient à cette même école dont les tableaux, d'une sentimentalité un peu bourgeoise, seront très-intéressants pour la postérité, à cause de la fidélité avec laquelle nos modes, nos usages, nos types mêmes y sont reproduits.

M. Hamman fait de la peinture rétrospective, comme Meissonier et ses nombreux adhérents, comme M. Comte aussi, avec lequel il a d'assez grandes analogies d'exécution. *Corelli jouant du violon dans l'atelier de Stradivarius* est une bonne petite toile, grassement peinte et soigneusement étudiée dans les costumes.

M. Pierre Van Elven, élève de son père, expose une vue du *Portail de la cathédrale de Chartres, par un temps de neige*, et une *Noce à Lisbonne :* il y a dans ce dernier tableau des types grotesques et de grandes faiblesses d'exécution ; mais M. Van Elven a le goût du pittoresque et le sentiment de la composition ; on dit qu'il a fait une étude particulière de Léopold Robert, un excellent guide pour ce qui est du dessin et de l'ordonnance d'un tableau.

C'est à l'école néerlandaise, aux Ostade, à Teniers, à Terburg, que M. Constant Eechaut, d'Anvers, demande ses inspirations : il fait même à ces maîtres des emprunts qu'il ne prend pas la peine de déguiser ; son *Déjeuner dans la cour d'une hôtellerie au dix-septième siècle* est plus qu'un pastiche : c'est une compilation.

Mlle Marie Collart a toujours le vif sentiment de la vie rustique et la main vigoureuse que vous lui connaissez : de ses deux tableaux, le *Fournil* et la *Source*, nous avons surtout remarqué le premier, — paysage d'hiver avec une chaumière, une femme donnant à manger à des pourceaux, et des arbres dont les ramures dépouillées s'entrelacent sur un fond de ciel teinté de rose par le soleil couchant. Couleur juste, harmonieuse. Beaucoup d'air.

Les animaux de M. Verlat *(Chien en arrêt sur des faisans)* menacent de devenir aussi secs que ceux de M. Z. Noterman (la *Vigilance déconcertée)* et ils n'ont pas le même esprit. A quoi M. Verlat dépense-t-il donc son énergie ?

Il y a beaucoup de mouvement dans l'*Arrivée d'un troupeau de vaches au bord de la Lys*, de M. Xavier De Cock : la vache noire

et la vache rousse, du premier plan, font de belles *taches* sur le fond verdoyant de la prairie; la rivière, d'un gris ardoisé, et les nuages, d'un gris d'argent, sont très-lumineux Le *Site des bords de la Lesse*, — un coteau couvert de vertes broussailles, parmi lesquelles s'ébattent des moutons et des chèvres, — est peint avec une grande souplesse, dans des tons riches et vigoureux.

M. César De Cock et un Prussien dont nous reparlerons, M. Otto Weber, sont les seuls peintres étrangers qui aient été médaillés. Le *Matin dans les bois à Sèvres*, de M. César De Cock, est sans contredit l'un des plus séduisants paysages du Salon : la fraîcheur de l'air, la légèreté du feuillage, la finesse de la lumière qui se joue à travers les branches et s'éparpille gaiement sur le sol, tout dans ce tableau donne une impression délicieuse de poésie matinale et bocagère. La *Fin de la journée dans le bois à Longueville* est loin d'avoir le même charme : l'exécution est lourde et molle à la fois.

Le *Soleil couchant dans la Campine*, de M. de Knyff, a de la grandeur et de la mélancolie. Le *Verger à Rhodes*, de M. Jules Goethals, est une étude d'arbres et de pré d'un vert tendre, doux et harmonieux. Le *Rhin près d'Arnheim*, de M. de Schampheleer, le *Dormoir aux vaches*, de M. Félix Cogen, les vues d'automne et d'hiver prises dans la forêt de Tervueren, — le Fontainebleau des peintres bruxellois, — par MM. Coosemans et Boulenger, et les vues des *Côtes de S. Raphaël* en Provence, par M. Papeleu, se recommandent par la sincérité de l'impression et la justesse de l'effet. Nous ajouterons toutefois, en ce qui concerne M. Papeleu, que ses marines méditerranéennes nous paraissent inférieures aux paysages qu'il exécutait autrefois dans la manière de Jules Dupré, son maître.

M. Victor Van Hove, de Renaix, peint à Saint-Germain en Laye des types de la Hollande. Sa paysanne en coiffe blanche, s'habillant pour aller au temple, le *Dimanche matin*, rappelle, par le sentiment et un peu aussi par l'exécution, les excellents tableaux de M. Bisschop. Il a exposé en outre un portrait de Mme Macé-Montrouge, et sa femme, Mme Anna Van Hove, née de Heusch, a exposé un portrait de M. Montrouge, l'impressario.

Les baptêmes sourient à M. Bisschop. En 1865, il nous a offert le *Départ pour un baptême à Stinloopen*; son tableau de cette année nous fait assister au *Retour* de la cérémonie : la jeune femme, qui porte le nouveau-né recouvert d'un grand châle, et

la vieille qui précède, chargée de sa bible et de sa chaufferette, ont une gravité de puritaines. La vieille se profile sur un pilier d'une blancheur éclatante. A gauche, une autre femme vue de dos s'enlève avec non moins de vigueur sur un fond de boiserie peinte en rouge où le soleil découpe un triangle lumineux d'une réalité extraordinaire.

Le *Débarquement des pêcheurs* de M. Israels n'a pas le charme des intérieurs où cet artiste distingué exprime si poétiquement la misère et la souffrance. — Il y a des têtes d'enfants bien naïves dans l'*Etude* de M. H. Burgers, et les *Fiancés de l'île de Maiken*, que le même peintre nous montre assis sur une éminence, en face de la mer, forment un groupe largement et fermement accusé. — Deux débutants qui se sont formés en France, M. Jacques Maris, élève de M. Hébert, et M. Kaemmerer, élève de M. Gérome, ont exposé des tableaux de genre très-dignes d'attention : M. Maris a plus de sentiment ; M. Kaemmerer plus d'habileté pratique.

M. Moormans, de Rotterdam, élève de l'école d'Anvers, a peint d'une main très-délicate et très-adroite les figurines de ses deux compositions, la *Romance* et la *Lecture*. Ce dernier tableau est particulièrement réussi : on y remarque une succession de pièces finement éclairées, à la manière de Pieter de Hooch.

Nous citerons encore, parmi les ouvrages exposés par des peintres hollandais, les paysages quelque peu fantastiques de M. Jongkind (la *Meuse à Dordrecht* et une *Vue de Rotterdam*), les bestiaux de M. Stortenbeker, les chevaux de MM. Bombled et Verschur, les fleurs de M[lles] Adreana Haaren et Alida Stolk ; et puis.... l'éternel *Marché hollandais* du célèbre et infatigable M. Van Schendel.

Passons aux Allemands. Les peintres de grandes machines, les compositeurs de cartons sont absents. L'école de Munich n'est guère représentée que par M. Lindenschmidt dont nous avons déjà signalé le vigoureux tableau, la *Fondation de la Société de Jésus*, et par M. Arthur de Ramberg qui a mis en peinture un des beaux dessins qu'il a composés pour illustrer l'*Hermann et Dorothée* de Gœthe, et qui ont figuré à l'exposition universelle de 1867.

Le peintre le plus spirituel de la trop spirituelle école de Dusseldorf, M. Knaus, nous a fait également défaut ; mais nous avons quelques-uns de ses imitateurs, MM. Dieffenbach, R. Dahlen, Carl Schlœsser. Ce dernier est vraiment très-amusant dans le tableau qu'il intitule une *Bouteille de champagne*. M. Georges Saal, formé à la même école et tourmenté par conséquent du désir de paraî-

tre spirituel, a exposé une méchante caricature où l'on voit un taureau piétinant un parapluie rouge et menaçant de ses cornes une bande de pourceaux ; les *Derniers honneurs rendus à un pêcheur norwégien* valent mieux ; les figures sont médiocres, mais le contraste entre la lumière rose du soleil couchant et la lumière blanche de la lune qui surgit au sommet des montagnes est habilement rendu. M. Saal ferait bien de s'en tenir à ces effets curieux qu'il est allé étudier dans les climats hyperboréens.

Rien des deux frères André et Oswald Achenbach ; mais un pastiche assez réussi des vues italiennes d'Oswald par un de ses élèves, M. Ruinart, de Coblentz : la *Dogana della Marina*, à Naples.

Presque rien de M. Schlesinger : un portrait de femme insignifiant et un tableau de genre que personne n'a vu.

Une métamorphose : M. Heilbuth, de Hambourg, si original et si amusant autrefois dans ses croquis de *monsignori* romains, s'est mis à imiter Corot, après avoir, l'an dernier, imité Rembrant. Rien de plus frais et de plus poétique, d'ailleurs, que son *Printemps*, — un paysage luxuriant où roucoulent deux amoureux.

Deux noms nouveaux : M. Paul Spangenberg, élève de MM. Steffeck et Flever, et M. Fritz Paulsen, élève de M. Piloty, qui sont nés tous deux à Mecklembourg, qui habitent tous deux à Paris la même maison et qui tous deux imitent M. Toulmouche avec une habileté qui devrait donner à réfléchir à M. Toulmouche lui-même ; car, en vérité, je ne sais si M. Toulmouche a une exécution aussi souple, aussi moelleuse, un sentiment aussi juste du clair-obscur.

Deux autres inconnus, domiciliés à Paris : M. Hugo Kauffmann, de Hambourg, et M. Fritz Werner, de Berlin, élève de Menzel ; l'un et l'autre coloristes un peu sombres, mais pleins de hardiesse et de force. Sous ce titre : *Souvenir de Paris*, M. Werner a peint une vue très-originale des hauteurs de Montmartre ; les premiers plans, avec des figurines microscopiques, sont d'une réalité étourdissante.

Tous ces Prussiens sont bien inquiétants ! Est-ce que la meilleure peinture d'animaux du Salon, un *Attelage de bœufs*, n'était pas l'œuvre d'un Berlinois, M. Otto Weber ? Oh ! les superbes bêtes traînant, à travers les broussailles d'un taillis, un char chargé de fagots ! Le magnifique paysage, solide et bien éclairé ! Le jury français n'est pas chauvin : il a décerné une médaille à l'auteur de ce chef-d'œuvre. Je sais bien que M. Weber, pour se concilier nos sympathies, se déclare disciple de Couture, mais il reconnaît

en même temps M. Steffeck pour maître ; — et puis c'est un Prussien !

M. Schreyer, de Francfort, — un annexé, — ne se réclame d'aucun maître, ce qui ne l'empêche pas d'avoir beaucoup de talent ; toutefois son *Temps d'hiver en Valachie* ne nous a séduit qu'à moitié. Ce n'est pas dans la neige qu'est empétré son attelage de douze chevaux ; c'est dans de la farine de maïs.

Sont-ils gentils les petits *Moutons auvergnats* de M. Schenck ! Sont-ils proprets et frisés, — malgré *la Pluie !* Je soupçonne M. Schenck, du Holstein, d'avoir voulu flatter le pouvoir. M. Rouher fera bien de se défier. — A ces aimables moutons qu'un vilain loup menace de ses crocs, je préfère les *Têtes de chevaux de course*, groupées comme les *Têtes d'ânes*, du dernier Salon, *Autour d'une auge* : ce sont d'excellents portraits qui ont été commandés à M. Schenck par M. Schickler, le sportsman .

Qui avons-nous encore à citer en fait de Prussiens ou d'Allemands prussianisés ? — M. Otto Scholderer, de Francfort, très-énergique dans un *Braconier* éventrant un chevreuil, figure de grandeur naturelle ; M. Théodore Weber, de Leipzig, bon mariniste dans sa *Pèche du hareng ;* M. Graef, de Koenigsberg, assez lumineux dans le portrait de *Mlle G....*, en robe jaune ; M. Alex. Bluhm, très-fin dans une vue de la *Forêt de Fontainebleau* et le *Moulin d'Esclinjos* (Landes) ; Mlle Anna Peters, qui a peint un bouquet de *Lilas*, dont on croit respirer le parfum, etc.

L'Autriche, si arriérée naguère, fait ce qu'elle peut pour se mettre au niveau de la Prusse ; elle y parviendra, — n'en doutons pas, — si elle continue à marcher dans la voie libérale. En attendant, elle n'a guère de bons peintres à nous offrir : encore, ceux que nous pouvons nommer habitent-ils Paris, comme M. Otto von Thoren, qui peint les chevaux *(les Nomades en Hongrie)* dans la manière de M. Schreyer, et les bestiaux *(Pâturage en Normandie)* dans la manière de Troyon ; comme M. Ladislas Bakalowickz, de Cracovie, qui a imité Willems et un peu aussi Meissonier, dans son tableau *la Chanson au dessert*.

M. Ad. Weisz, de Bude, élève de M. Jalabert, a exposé un tableau de genre d'une exécution délicate et d'une couleur distinguée, la *Sœur de lait ;* M. Victor de Madarasz, élève de L. Cogniet, un assez bon portrait de femme ; M. Aloys Schoen, de Vienne, une scène orientale un peu trop jaune, mais pleine de détails intéressants, les *Vendanges près Constantinople ;* M. Friedlander, membre de

l'Académie des beaux-arts de Vienne, une composition familière (le *Retour à la maison paternelle*) du genre de celles auxquelles il doit sa réputation — en Autriche. M. Strassgschwantdner, élève de la même académie, peut bien être assuré qu'il ne sera jamais célèbre en France tant qu'il n'aura pas changé de nom.

Nous avons dix-sept Russes à l'Exposition; mais, à vrai dire, plusieurs de ces Russes sont des Polonais; exemples: M. Kaplinski, auteur d'un vigoureux portrait du comte *Branicki*; M. Arthur de Gassowski, qui peint la nature morte; M. le comte Boratynski, élève de P. Delaroche, qui a exposé un sujet de genre, la *Rêverie*; M[lle] Leontine Saulson, élève de M. Breton, dont nous avons remarqué une jolie scène enfantine, *En pénitence*, etc.

En fait de tableaux exposés par des Russes de la vraie Russie, on peut citer : l'*Entrée de Louis XI à Paris*, composition pornographique, de M. Boncza Tomachevski, de Pétersbourg; les portraits de M. Axenfeld, d'Odessa; une *Vue de Finlande*, de M. Lindholm, élève de Gude; un *Repas de moines*, de M. Guillaume Grommé; etc.

A propos, il paraît que la malheureuse Pologne est décidément morte. C'est une Danoise, M[me] Jerickau, la femme du sculpteur, qui nous l'apprend dans un tableau énergiquement peint, qu'elle intitule : *Finis Poloniæ*. Pauvre Pologne!...

L'école scandinave est représentée par deux peintres de genre qui travaillent à Dusseldorf, MM. Nordenberg et Jernberg, fort estimés l'un et l'autre en Suède, leur pays natal; par deux maristes norwégiens dont le meilleur, M. X. Knud Baade, habite Munich, et l'autre, M. Benneter, élève de MM. Meyer et Gudin, habite Paris; par un portraitiste, M[lle] Christine de Post, un peintre d'animaux, M. Kiorboe, et un paysagiste. M. Alfred Wahlberg, etc. Ces trois derniers artistes, nés en Suède, travaillent parmi nous; ils ne sont pas sans talent. Un Danois, M. le comte de Schmettow, a exposé une marine où le mouvement et la couleur des eaux sont bien étudiés et les navires dessinés avec soin.

Allons nons réchauffer en Italie... Hélas! l'art, si longtemps éclipsé, n'y brille pas encore d'un éclat bien vif; mais, patience! le souffle puissant de la liberté finira par dissiper les brumes malsaines qu'une oppression de plusieurs siècles avait agglomérées sur ce malheureux pays. Remarquez qu'après la Belgique, c'est

l'Italie qui a fourni le plus d'exposants. Il y a donc véritablement un réveil dans la patrie de Michel-Ange et du Titien.

Les meilleurs tableaux italiens du Salon sont dus à des artistes qui se sont fixés à Paris depuis plusieurs années. M. Palizzi, de Naples, auteur de deux charmantes toiles, *Moutons allant aux champs* et les *Chardons* (ânon et chevreaux), a été médaillé en 1848 et décoré en 1859. Un autre Napolitain, M. Castiglione, n'a pas encore obtenu de récompense, ce qui ne l'empêche pas de peindre d'une façon remarquable des tableaux de genre dans le goût de M. Comte; cette année, il a exposé un charmant petit portrait de femme et une scène monacale, le *Passé*, d'une couleur forte et lumineuse.

Quelques nouveau-venus ont attiré notre attention. M. Joseph de Nitis a peint avec une finesse excessive un paysage *(Forêt de la Pouillè)* où galopent des chevaux noirs, et un intérieur *(Visite chez l'antiquaire)*, où six gentilshommes, de taille lilliputienne, examinent des ouvrages d'orfévrerie : la touche, posée avec beaucoup d'esprit et très-brillantée, semblerait indiquer que l'auteur procède plus de M. Fromentin ou de M. Zamacoïs que de M. Gérome, dont il se dit l'élève. M. Luigi Zuccoli, de Milan, nous a envoyé de Rome, où il travaille, deux études de mœurs locales, le *Déjeuner du pauvre* et le *Repas de noces à Nettuno*, qui sont d'un observateur sagace, d'un praticien à la main légère et adroite. M. Guglielmo Guglielmi, de Rome, s'est contenté de pasticher M. Heilbuth, dans une peinture très-médiocre, représentant une *Antichambre de cardinal.* Un autre Romain, M. Carloni, a imité avec un véritable talent M. Blaise Desgoffe, en peignant diverses curiosités archéologiques du Louvre.

L'Espagne se réveille aussi et nous envoie quelques bons peintres : M. R. Rodriguez, de Cadix, large et ferme dans une figure de *Spadassin*; — M. Martin Rico, de Madrid, très-lumineux dans un paysage des *Bords de la Marne*, avec une rangée de laveuses; — M. Benito Mercadé, de Barcelone, sombre et austère dans une vaste composition, *Sainte Thérèse faisant sa confession devant les sœurs de son couvent*; — M. Fr. Sans, auteur de deux compositions peu compréhensibles, mais peintes avec talent, dont la plus petite, le *Jugement de Pâris*, nous montre un évêque, un général et un magistrat comparaissant devant un pierrot et un arlequin; — M. Ricardo de los Rios, de Valladolid, coloriste hardi et robuste dans une étude de mœurs rétrospectives, l'*Embarras du choix*;

— M. Ignacio de Leon y Escosura, moins brillant mais tout aussi énergique dans un grand tableau représentant *Velazquez faisant le portrait de l'Infante*; — M. Zamacoïs de Bilbao... Mais M. Zamacoïs a droit à un paragraphe spécial.

Après avoir commencé par peindre des *Bouffons de cour* qui lui ont valu une médaille au Salon de 1867, M. Zamacoïs s'est avisé de peindre des moines, — des moines enluminés et trognonnants, des moines pour rire. Il prétend en trouver des modèles en Italie. Nous ne le contredirons pas. L'an dernier, il nous introduisait dans un *Réfectoire de trinitaires*; aujourd'hui, sous le titre de *Rentrée au couvent*, il nous fait voir un capucin, aux joues empourprées, aux yeux sortis de leur orbite, essayant, mais en vain, de faire avancer un âne qui s'est butté au moment même de franchir le seuil monacal; et les bons pères, présents à cette scène, de s'esclaffer de rire, comme dirait Rabelais. Le *Bon Pasteur* est d'un comique plus fin : dans une église de Rome, deux moines, — l'un pansu, joufflu, béat, l'autre maigre, sec, bilieux, — sont assis dans leurs confessionaux, une longue gaule à la main, suivant l'usage local et comme il sied, du reste, à des pêcheurs d'âmes. Le confessionnal du béat est assailli par un troupeau de dévots de tout âge et de tout sexe; le confessionnal du bilieux est solitaire. *Inde iræ*. Il faut voir la mine allongée, les sourcils froncés, le regard sournois du délaissé ; et comme contraste à cette physionomie revêche, l'air paterne du *Bon pasteur* qui promène sa ligne — sa houlette, veux-je dire, — sur les têtes de ses pénitents.

M. Zamacoïs n'est pas moins spirituel dans l'exécution de ses tableaux que dans la composition; la *Rentrée au couvent* n'est peut-être pas exempte de sécheresse; mais quelle touche fine, pétillante, ravissante, dans le *Bon Pasteur !* Il y a tel morceau, — par exemple la jeune fille agenouillée dans le confessionnal et vue de dos, — qui vaut à lui seul un long poëme, un grand tableau.

M. Zamacoïs est un élève de Meissonier. — Il est à remarquer d'ailleurs que la plupart des artistes espagnols contemporains se sont formés à Paris ou y ont achevé leurs études; M. Rodriguez est élève de L. Cogniet; M. los Rios, de M. Pils; M. Sans, de Couture ; M. Escosura, de Gérome, etc.

Les Anglais restent chez eux, — pour apprendre à peindre, — ce à quoi ils doivent sans doute leur physionomie si originale et si... britannique. Toutefois, il existe partout des réfractaires, et

ce sont justement des Anglais de cette espèce qui font leur apparition au Salon ; car, pour ce qui est des Anglais pur sang, tels que MM. Millais, Leslie, Ward, Grant, Orchardson, Hunt, Hook, Landseer, nous ne les voyons que dans les grandes solennités, aux exhibitions internationales universelles, où ils se font *présenter* par leurs ambassadeurs. Aussi tenons-nous pour certain que c'est à leur insu que trois gentlemen de cette seconde catégorie, MM. Mac-Callum, H. Wels et W. Yeames, ont des tableaux au Salon de 1869 : M. Mac-Callum, une *Vue de la forêt de Burnham*, où il ne nous est pas fait grâce d'une feuille, d'un brin de mousse, d'un fêtu ; M. Wels, une *Scéne de pêche*, avec des types très-anglais et un effet de lumière comme Rosa Bonheur en met dans ses vues d'Ecosse ; M. Yeames, une composition historique peinte avec beaucoup de franchise et de solidité, *Jeanne Grey à la Tour de Londres*.

Parmi les réfractaires, nous citerons : M. Wyld, — un Ziem tempéré, — médaillé en 1839 et 1841, et décoré en 1855, qui a exposé une vue du *Mont-Saint-Michel* et une vue des *Environs de Constantinople* ; M. W. Dicey, élève de MM. Laugée et Bonnat, qui a fait preuve d'un sentiment assez rustique dans sa *Ménagère* ; M. Richard Hearn, élève de Couture, qui a peint une vue de la *Forêt de Fontainebleau*, etc.

Les Américains sont très-excusables sans doute de venir chercher en Europe ce qu'ils ne trouveraient pas chez eux, — des maîtres et des modèles. Et puis, ils peuvent avoir, comme nous, le goût de l'ethnographie : du moment où un M. Constant Mayer, de Besançon, s'en va peindre une *Femme iroquoise de l'Amérique du Nord*, on ne verrait pas pourquoi M. Francis Mayer, de Baltimore, ne viendrait pas étudier dans notre vieux monde le *Dix-neuvième-siècle* : ce qu'il a fait avec intelligence, comme l'indique le petit tableau auquel il a donné ce titre et où il nous montre un ouvrier en vareuse rouge, accoudé sur son enclume et lisant le journal Qui représente mieux l'esprit du dix-neuvième siècle que l'ouvrier suspendant sa lourde tâche pour s'instruire de ses droits de citoyen ?

M. H. Bacon, élève de M. E. Frère, a peint une scène de foire ; Mlle Jane Gardner, élève de M. Merle, un *Retour de chasse* ; M. H. Loop, élève dé Couture, un *Flûteur italien* ; M. Milne Ramsey, élève de M. Bonnat, *des Bijoux*, style Desgoffe ; etc. — Nous avons parlé précédemment de MM Healy et May qui ont exposé des portraits de personnages américains.

M. Albert Bierstadt, auteur d'un vaste tableau représentant un *Orage dans les montagnes Rocheuses*, est né aux Etats-Unis et habite New-Kork; il ne nous dit pas quel est son maître; mais son habileté pratique prouve suffisamment qu'il a étudié en Europe, et, à sa façon méticuleuse d'accuser les moindres détails du paysage, on pourrait avancer, sans se compromettre, qu'il s'est formé soit à Munich, sous la direction de M. Millner, soit à Genève, à l'école de M. Diday. On est véritablement effrayé à l'idée des longues journées que M. Bierstadt a dû consacrer à l'exécution de son tableau. Faire deux ouvrages pareils, — et puis mourir!

M. Bierstadt nous amène en Suisse, au milieu des convulsions gigantesques de la nature, — si gigantesques qu'elle n'ont jamais trouvé un peintre qui en ait rendu la majesté grandiose. Dieu merci, nous n'avons au Salon — sauf peut-être M. Bierstadt, — aucun des fabricants de petits chalets, de petits sapins, de petits lacs, de petits troupeaux, qu'a enfantés l'école suisse. M. Adolphe Potter, de Genève, élève de Rousseau et de Daubigny, a exposé deux vues — un peu monochromes, — mais très-savamment peintes, prises en Camargue et en Italie. Deux autres paysagistes, MM. Baudit et Castan, adhèrent à l'école française et y font bonne figure.

M. Albert Anker, d'Anet, et M. Vautier, de Morges, rivalisent avec nos meilleurs peintres de genre. Le premier, élève de Gleyre, apporte un sentiment bien naïf dans la peinture des scenes enfantines (les *Marionnettes*). Le second, qui s'est formé à Dusseldorf et qui y est devenu maître à son tour, peint avec une correction et une précision qeulque peu monotones des scènes de mœurs allemandes très-intéressantes sous le rapport ethnographique et remarquables, d'ailleurs, par la vérité de la mimique, par la justesse des expressions : la *Rixe appaisée* est un petit chef-d'œuvre en ce genre.

M. Hébert : La *Lavandière* et la *Pastourelle*. — *Réjouissance napolitaine*, par M. Reynaud. — M Mouchot. — La *Vengeance du sire de Francornard*, par M. Merino. — Volontaires, bandits, mendiants et toreros espagnols. — MM. E. Giraud et Worms. — M. Dehodencq, imitateur de Delacroix. — La *Fantasia*, de M. Fromentin. — Coups de soleil, par MM. Guillaumet et Huguet. — Un Orient tempéré. — M. Gérome, successeur de W. van Mieris. — Prix de propreté à l'élève G. Boulanger. — MM. Brest, Th. Frère, Berchère, Belly. — M. Delamarre, le sinologue.— Les éléphants de M. de Tournemine. — MM. Pille et Jundt. — Solennités alsaciennes et bretonnes. — MM. Brion et J. Breton. — Autres paysanneries. — Les Paysagistes. — *L'Espace*, par M. Chintreuil. — Deux classiques convertis. — Un député qui s'amende.— MM. Daubigny, E. Breton, F. Chenu, Nazon, P. Huet, E. Michel et autres paysagistes. — Les marines de M. Masure. — Architecturistes. — Peintres d'animaux et de nature morte : MM Van Marcke, J. Didier, A Servin, Ph. Rousseau, E. Villain, etc. — La sculpture est en progrès : MM. Perraud, le Père, Hiolle, Mathurin Moreau, Carrier-Belleuse, Chatrousse, Cabet, Franceschi, C. Vignon, Falguière, Clésinger, Carpeaux, Chapu, Boisseau, Truphème, Jacquemart, Etex, Samain. — Conclusion.

Il semble que M. Hébert n'ait accepté la direction de l'Académie de France à Rome qu'afin de se trouver au milieu de ces délicieuses jeunes filles italiennes dont il reproduit, avec un charme si pénétrant, la grâce un peu sauvage, la beauté fière, la rêverie mélancolique. Il n'a pas cru qu'il fût nécessaire d'affirmer sa *maîtrise* en peignant les poncifs classiques, et il a continué de puiser ses inspirations dans la nature vivante, comme s'il n'avait pas devant lui les chefs-d'œuvre de Michel Ange et de Raphaël. Nous le félicitons sincèrement de donner cet exemple aux jeunes pensionnaires de la villa Médicis. Après cela, — nous pourrions souhaiter qu'il apportât un peu plus de variété dans ses sujets et qu'il prît la peine de faire des *compositions*, au lieu de nous offrir de simples figures d'expression telles que sa *Lavandara* et sa *Pastorella* du Salon de 1869. Si séduisants que soient ces deux tableaux, ils ont produit assez peu d'impression sur le public qui cherche avant tout la nouveauté. La critique elle-même est si bien persuadée qu'elle a toujours affaire aux mêmes types, que, d'une façon à peu près unanime, elle a reproché à la

Lavandara et à la *Pastorella* d'être atteintes de la *mal'aria* comme l'étaient les *Cervarolles*, les *Fiénarolles*, les *Filles d'Alvito*, *Rosa Nera*, la *Jeune fille au puits*. Tout plein du souvenir de ces types morbides, notre spirituel confrère, M. Paul de Saint-Victor, s'est écrié que, puisque les femmes de M. Hébert vont si souvent à la fontaine, elles devraient bien suivre le conseil que le Trissotin de Molière donne à la princesse Uranie à propos de sa fièvre :

Si vous la conduisez aux bains,
Sans la marchander davantage,
Noyez-la de vos propres mains.

Or, il est à croire que la *Lavandara* avait devancé cet avis, car elle jouit d'une santé florissante : son charmant visage, qu'emprisonne un capuchon d'étoffe rayée, a des teintes vermeilles ; ses grands yeux noirs, tournés vers nous, mais un peu baissés, sont pleins de feu ; ses lèvres sont presque aussi rouges que son collier de corail ; sa taille, d'une gracilité enfantine (cette petite laveuse n'a guère que treize à quatorze ans), se dessine svelte et souple sous sa robe blanche ; un sang vif et généreux colore ses mains appuyées sur du linge mouillé, au bord du lavoir vers lequel elle se penche. La *Pastorella* se porte à merveille aussi ; mais, à dire vrai, elle a quelque chose de somnolent et de rêveur comme ses compagnes de Cervara et d'Alvito : enveloppée dans une cape rayée, debout dans l'intérieur d'un bois et tenant à la main une branche coupée, en guise de houlette, elle regarde vaguement devant elle. Faut-il s'étonner qu'une bergère, accoutumée à vivre seule au milieu des montagnes, dans les forêts, au bord des précipices et des torrents, ait l'humeur un peu sauvage et soit portée à la mélancolie ?

Ce qu'il importe de remarquer dans ces deux figures, c'est que les contours sont plus purs, le coloris et le modelé plus fermes et serrés que dans les tableaux précédents de l'auteur. Il est juste de tenir compte de ce progrès à M. Hébert, à qui il ne reste plus qu'à entreprendre, — ce qu'il pourra faire même sans quitter ses domaines d'Italie, — l'exécution d'un tableau à plusieurs personnages, représentant une scène dramatique ou joyeuse, historique ou de pure fantaisie, par lequel il prouvera que son imagination n'est point aussi stérile qu'on l'a prétendu.

M. François Reynaud ne possède ni le dessin savant, ni le sentiment poétique de M. Hébert ; mais il a l'instinct du style, le goût du pittoresque, le don du mouvement, et avec cela une ma-

nière de peindre très-originale, franche, large et vigoureuse. Sous le titre d'*Allegrezza* (pourquoi pas tout simplement *Réjouissance?*), il a représenté une bande de lazzaroni parcourant, pieds nus, un faubourg de Naples en chantant à tue-tête et en agitant des rameaux de laurier. Les femmes s'arrêtent pour montrer à leurs enfants cette singulière procession ; les volailles se sauvent effarées ; un cochon noir se jette à la traverse et fait trébucher un petit garçon. Il y a beaucoup d'animation dans ce tableau : la gaieté violente des peuples méridionaux y est bien rendue. Le vieux lazzarone, en pantalon blanc, gilet vert et bonnet brun, qui ouvre la marche, et les trois polissons qui le suivent ont des tournures excellentes : on les voit marcher, on les entend crier. Le défaut de cette peinture est de manquer de solidité dans les terrains et d'être trop indécise dans les derniers plans : la perspective eût gagné à plus de précision.

De l'Egypte, où il a trouvé les sujets des compositions qui lui ont valu ses premiers succès, M. Mouchot est passé à Rome et il en a rapporté un fort beau tableau : les *Ruines de l'arc de Titus;* l'architecture est accusée avec largeur et fermeté, les figures sont très vraies d'allures et de costumes. Aucune note ne détonne dans cette peinture harmonieuse.

Un artiste péruvien que nous avons omis de citer dans notre article sur les peintres étrangers, M. Ignacio Merino, élève de M. Monvoisin, a exposé une petite ébauche fort spirituelle, représentant un *Repos* de jeunes pifferari, et une assez grande toile, solidement peinte, la *Vengeance du seigneur Cornaro.* Quel est donc ce seigneur Cornaro? — Un mari vieux et laid, le dos courbé, les genoux ployés, épiant, à travers une serrure, une scène qui ne paraît pas du tout le réjouir ; derrière lui se tiennent les ministres de sa vengeance, deux bravi à mine truculente et joyeusement féroce, attendant, le pistolet et la rapière au poing, que le moment de gagner la récompense promise soit venu.

Sous prétexte de nous raconter un épisode de la dernière révolution espagnole et de nous montrer les *Volontaires de la liberté*, M. Victor Clairin a groupé au coin d'une ruelle quatre bandits armés jusqu'aux dents et méditant un mauvais coup. Tableau d'une exécution robuste, mais un peu lourde, comme celle des *Mendiants à la porte d'une église à Avila*, de M. Roger Jourdain.

La *Course de novillos à Pasages* de M. Gustave Colin a beaucoup d'éclat ; l'effet, très-hardi, est d'une justesse extraordinaire. Les

toréros et les matadores qui cherchent à exciter les *novillos* (jeunes taureaux qu'on se contente de renverser sur l'arène); les curieux qui garnissent les galeries des maisons ; la populace qui se pousse, se presse, se hisse, s'entasse derrière les barrières ; les costumes aux vives couleurs, les banderolles flottantes ; tout brille et s'agite dans ce tableau exécuté avec la franchise, la pétulance et l'esprit que Goya déployait dans ses mordantes esquisses. En faveur de cette animation si vivement rendue, on pardonne aisément à l'auteur — qui n'en est d'ailleurs qu'à ses débuts — quelques négligences de dessin et quelques notes criardes.

On ne peut pas reprocher aux Espagnols de M. Eugène Giraud d'être des Espagnols d'opéra-comique : ils ont bien le type et la désinvolture de leur race, et il n'est pas un détail de leur costume qui ne soit d'une parfaite exactitude. Le public a pris grand intérêt au tableau dans lequel un toréador, blessé mortellement et transporté dans la chapelle attenante au cirque, donne à sa maîtresse qui s'évanouit le nœud de rubans — *la Devisa* — enlevé par lui au taureau qui l'a frappé.

M. Worms est beaucoup plus gai et n'est pas moins sincère. Sous ce titre : *Un talent précoce*, il a représenté un petit garçon étreignant et râclant une guitare plus grosse que lui, aux applaudissements des parents, des amis et des voisins. Le grand frère bat la mesure, le père est dans l'extase, monsieur le curé sourit tout en fumant sa cigarette, la mère montre le petit virtuose à un autre enfant, un peu plus âgé, qui tourne le dos et se cache contre la muraille. Ce tableau est plein de détails charmants, traités d'un pinceau alerte et spirituel.

L'*Adieu du roi Boabdil à Grenade*, de M. Dehodencq, est une composition sans caractère, médiocrement dessinée et lourdement peinte. En revanche, la *Sortie du Pacha*, scène marocaine, du même auteur, nous offre une collection de types très-expressifs : l'air majestueusement ennuyé du pacha ; l'attitude arrogante du grand nègre qui l'escorte ; la mine obséquieuse du solliciteur qui lui adresse la parole ; l'impassibilité farouche des soldats alignés au soleil le long d'une muraille blanche ; tout cela est traduit avec une remarquable énergie. Les couleurs vives et éclatantes sont appliquées sur la toile par touches larges et heurtées ; de près, cette rudesse d'exécution déconcerte ; à distance, les contrastes se fondent dans une harmonie puissante.

Tout pétille, éclate, flamboie et tourbillonne dans la *Fantasia*

de M. Fromentin : les costumes blancs, roses, jaunes, bleus, resplendissent au soleil ; les selles brodées d'or et d'argent et les fusils damasquinés étincellent ; les bannières multicolores, que le vent soulève, se déploient et ondulent; les chevaux, à la queue et à la crinière échevelées, bondissent, se cabrent, ou fendent l'air, entraînés par un galop vertigineux ; les cavaliers, en proie à une sorte d'ivresse furieuse, s'agitent, crient, élèvent leurs armes et font parler la poudre. Deux chefs arrêtés sur un tertre, avec leur suite, assistent, impassibles, à cette fête guerrière donnée en leur honneur par la tribu. M. Fromentin a traité avec sa prestesse, sa légèreté et son brio ordinaire cette scène éblouissante et mouvementée ; peut-être a-t-il abusé de sa merveilleuse facilité et a-t-il laissé courir son pinceau un peu à l'aventure pour le seul plaisir de montrer la vivacité et l'esprit de sa touche ; l'unité, — cette qualité que l'art doit trouver même dans le désordre, — manque à sa composition ; et enfin l'exécution, si subtile et si pimpante dans les figures, paraît lourde et pénible dans le ciel. Aussi, malgré ce que cette *Fantasia* a de brillant et de séduisant, préférons-nous la petite toile dans laquelle M. Fromentin a représenté une *Halte de muletiers* : jamais il n'a été plus fin, plus harmonieux, plus spirituel et en même temps plus vrai ; les mulets, arrêtés près de constructions à demi ruinées, sont peints avec une précision et une justesse admirables.

M. Guillaumet, qui avait commencé par suivre les traces de M. Fromentin et que nous avons retrouvé, cette année, s'inspirant à la fois de Gros et de Delacroix pour peindre son beau tableau de la *Famine en Algérie*, — M. Guillaumet a fait preuve d'une complète originalité dans son *Labour sur les frontières du Maroc ;* rien d'étrange et de fantastique comme l'effet de soleil couchant qui découpe une zone lumineuse où apparaît un chameau qu'une femme, portant un enfant sur son dos, conduit par la bride et qui est attelé à une charrue dirigée par un Arabe armé d'une longue gaule.

Les *Femmes des Ouled-Nayls à Boghari*, de M. Huguet, sont groupées d'une façon pittoresque dans une ruelle en pente, bordée de blanches maisons qui prennent au soleil un éclat aveuglant et ne projettent qu'une ombre claire et rare. Decamps n'a jamais fixé sur la toile une lumière plus crue, plus intense et plus vraie.

Le Midi et l'Orient ne sont pas toujours ainsi chauffés à blanc,

si nous en croyons M. Gérome qui, dans sa *Promenade du harem*, a peint un crépuscule vaporeux et presque froid, planant sur les eaux du Nil où glisse un caïque mystérieux. Au milieu de cette svelte embarcation que font voler huit robustes rameurs, on entrevoit, dans un pavillon grillagé, les dames du harem enveloppées de leurs féredjés. A la porte veille un eunuque noir, debout et tenant une ombrelle. A l'une des extrémités du caïque est accroupi le seigneur et maître fumant nonchalamment son narghilé. A l'autre bout, un esclave assis fait manœuvrer une rame servant à la fois de gouvernail et d'hélice. — Ce tableau, d'une exécution un peu indécise en apparence, mais très-volontaire en réalité, pourrait faire pendant au *Prisonnier* du musée de Nantes, une des toiles les plus poétiques de M. Gérome.

Dans le *Marchand ambulant au Caire*, du même auteur, la fermeté et la précision de la touche dégénèrent en sécheresse : les étoffes — une veste de soie rose, une écharpe rayée, etc., — le casque de cuivre, le fusil au canon damasquiné et à la crosse incrustée de nacre, sont prodigieux de *fini* et éclipsent tout le reste du tableau, à commencer par le marchand qui les porte. Du reste, le fond où s'ébauchent, dans une ruelle obscure, un assez grand nombre de personnages, est dépourvu de toute transparence.

Si M. Gérome ne s'arrête pas bien vite sur la pente où il glisse depuis quelque temps, s'il continue à se proposer pour but l'imitation matérielle des choses, il cessera d'être un artiste, il ne sera plus qu'un ouvrier plus ou moins adroit, un miniaturiste à classer à côté des Van Tol, des Denner, des Schalcken, des Van Schendel.

M. Gustave Boulanger exagère aussi les finesses de l'exécution. Les auditeurs qu'il a groupés autour de son *Conteur arabe*, dans des attitudes assez heureuses, sont d'une netteté minutieuse, d'une propreté irréprochable; ils sont tout neufs, ils sortent d'une boîte à joujoux. Ah ! les jolis bonshommes !

Le défaut de M. Brest n'est pas la minutie ; on voudrait, au contraire, un peu plus d'accentuation dans les détails du tableau, d'ailleurs si frais, si riant, où il a représenté la *Fontaine des Eaux douces d'Asie*. Il ferait bon venir respirer sous les beaux ombrages qui abritent cette fontaine, après avoir senti l'haleine brûlante du *Simoun*, ce fléau terrible que M. Théodore Frère nous montre déchaîné au milieu des *Ruines de Palmyre*. M. Frère est un des artistes qui connaissent le mieux l'Orient : outre le tableau

que nous venons de citer et qui est d'un effet puissant, il a exposé une curieuse peinture d'une représentation du *Théâtre de Karagheuz au Caire.*

Le *Halage sur une digue du lac Menzaleh*, de M. Berchère, est une composition d'un sentiment grave et même un peu triste, vigoureusement exécutée. Il y a des détails très-intéressants dans la *Fête religieuse au Caire* de M. Belly ; mais ce tableau est gâté par un effet de lumière jaunâtre qui affadit singulièrement le modelé.

Deux orientalistes de l'extrême Orient, MM. Th. Delamarre et de Tournemine, ont exposé d'excellents tableaux. M. Delamarre, le sinologue, nous fait assister à une *Lecture chez un mandarin ;* types, attitudes, costumes, accessoires, tout dans cette peinture a un caractère bien exotique ; mais l'exécution, large et forte, n'a absolument rien de chinois.

Il ne manque vraiment que la parole aux éléphants que M. de Tournemine a placés dans son *Episode de chasse* et sa *Fête dans l'Inde* : l'homme se sent humilié en face de ces montagnes vivantes qui ont la force, le courage, la douceur, l'intelligence ; sans être cartésien, on peut croire qu'il y a une âme des plus subtiles emprisonnée dans ces masses gigantesques. Telle est apparemment l'opinion des Indiens qui ont pour l'éléphant une vénération profonde ; or, nous pouvons nous en rapporter à eux, puisqu'ils ont été les initiateurs des religions modernes, comme cela ressort clairement du beau travail que notre ami le docteur F. Pillon vient de publier dans le deuxième volume de son *Année philosophique.*

Les tableaux de M. de Tournemine ont beaucoup d'éclat. L'*Episode de chasse* est d'une couleur chaude, énergique, vigoureusement empâtée à la manière de Decamps. Dans la *Fête indienne*, des palais blancs et roses, d'architecture bizarre, forment un fond brillant sur lequel se découpent des éléphants portant sur leur dos de magnifiques pavillons. Des gens richement costumés occupent ces pavillons ; d'autres sont à cheval.

Revenons en Europe. — M. Pille nous arrête au *Coin d'un marché à Munich* et nous y montre une collection très-variée de types et de costumes féminins de la ville et de la campagne. M. Jundt nous conduit dans l'une des *Iles du Rhin*, où deux jolies Alsaciennes, venues pour couper des roseaux, aperçoivent dans le brouillard des biches qui avancent timidement la tête : tableau

quelque peu bizarre, d'une couleur grise très-harmonieuse. M. Brion nous retient en Alsace et nous fait assister à un *Mariage protestant :* la mariée, robuste paysanne en corsage bleu de ciel et tablier rose, est debout, à droite, près d'une table qui la sépare de son épouseur ; tous deux étendent la main sur une bible, au commandement du ministre placé entre eux, de l'autre côté de la table. Quatre couples villageois, en habits d'étoffes voyantes, sont témoins de la cérémonie ; les physionomies sont graves, les attitudes solennelles. M. Brion n'a jamais dessiné avec plus de correction et peint avec plus de fermeté ; il a cherché aussi à élever le diapason de son coloris et il y est parvenu sans cesser d'être harmonieux. Pourquoi donc s'obstine-t-il à crever les yeux à tous ses personnages ?

De même que M. Brion, M. Jules Breton sait donner du style aux figures les plus vulgaires et de la solennité aux occupations les plus humbles de la vie rustique. Le paysan en sabots, casquette, culotte grise et gilet verdâtre, qui porte au bout d'une fourche un paquet de *Mauvaises herbes* auquel il a mis le feu, a la tournure d'un lampadophore antique donnant le signal des jeux dans les fêtes en l'honneur de Vulcain. Le *Grand pardon breton* est une composition capitale : les paysans qui, nu-tête, le cierge d'une main, le chapelet de l'autre, défilent processionnellement entre deux haies compactes de villageoises en coiffes blanches, ont des airs de componction, des attitudes de recueillement admirablement rendus. On croirait assister à une fête du moyen âge, tant il y a de foi naïve et de ferveur chez ces braves gens. Il semble aussi que, pour l'exécution de cette peinture, M. Breton se soit inspiré des tableaux que M. Leys a faits des mœurs et des types du quinzième siècle. Le dessin a beaucoup de fermeté; la couleur est claire, tranquille, quelque peu monotone et grisâtre, surtout dans le fond qui manque de profondeur. Les physionomies ont un caractère bien individuel ; les vieillards qui ouvrent la marche ont une sorte de majesté patriarcale. Ça et là, on aperçoit de charmants visages de femmes et des têtes d'enfants très-naïves.

Avant de quitter les paysans, signalons : les *Joueurs de boules à Pont-Aren*, de M. Ch. Giraud, excellents d'attitude ; les *Vanneuses de Cancale* de M. Feyen-Perrin, figures d'une tournure élégante, d'une couleur fine et moelleuse ; la *Porteuse d'herbes* de M. Jean Desbrosses, assise près de son fardeau ; la *Partie de M. le maire*, étude réaliste très-amusante, par M. Pierre Billet ; le

Berger vauclusois de M. Paul Vayson, œuvre pleine de sincérité, dans laquelle le paysage, nu et triste, est peint dans des tons gris, fins et harmonieux.

Si nous devions avoir égard au nombre et à la valeur des paysages exposés, leur examen devrait nous occuper longtemps. Mais nous devons nous borner à faire connaître succinctement ceux de ces ouvrages qui ont le plus frappé notre attention :

L'Espace de M. Chintreuil a droit à une mention spéciale. Ce n'est pas seulement le plus beau tableau qu'ait produit jusqu'ici son auteur ; c'est une des peintures les plus hardies, les plus originales, les plus saisissantes, les plus poétiques qu'ait enfantées notre brillante école de paysagistes. L'œil parcourt avec ravissement, dans cette toile si bien intitulée, une immense étendue de pays coupée de vallons, semée de bouquets d'arbres, constellée de hameaux dont les toits s'ébauchent à travers les blanches vapeurs du matin et se dorent des lueurs du soleil levant.— M. Chintreuil a peint un effet plus intense et non moins juste dans son *Bois ensoleillé* où une végétation luxuriante encadre une allée vivement éclairée.

M. Corot s'est montré plus frais, plus tendre, plus moelleux que jamais dans son *Souvenir de Ville-d'Avray*, où l'on aperçoit, à travers les découpures d'un bouquet d'arbres, les maisons d'un village et quelques lambeaux de ciel bleu d'où rayonne une douce clarté.

MM. Français et Cabat ont eu le bon esprit de renoncer aux poncifs de la campagne italienne que MM. Paul Flandrin et Aligny perpétuent avec une sécheresse lamentable. M. Français a peint le *Mont-Blanc vu de Saint-Cergue* : les premiers plans se modèlent savamment dans une ombre légère ; les accidents pittoresques de la plaine et l'immensité du lac sont indiqués avec justesse. M. Cabat, un peu froid dans sa *Solitude du Tyrol*, a retrouvé la sincérité et la franchise de sa première manière pour peindre un recoin du Berry, *Après l'ondée*.

M. Charles Le Roux, député au Corps-Législatif, aurait-il fini par comprendre que la gloire artistique est mille fois plus précieuse que l'honneur de siéger au sein de la majorité ? Après dix ans d'absence, il a fait sa rentrée au Salon avec deux excellentes toiles : un *Souvenir du Poitou* et une *Mare*. J'aime surtout ce dernier tableau où est parfaitement rendu le calme solennel des grands bois, et où des troncs d'arbre, modelés avec énergie dans

des tons très-riches, se tordent et se penchent au-dessus de la mare noire et profonde.

Le *Verger* de M. Daubigny est une variante du *Printemps*, qui a obtenu un si légitime succès au Salon de 1857; mais la variante est d'une couleur moins fine, d'une exécution moins légère, que le tableau du Luxembourg. Je la préfère cependant à la *Mare dans le Morvan*, où la lourde opacité des ombres n'est pas suffisamment rachetée par la verdeur intense de la végétation.

Signalons encore, parmi les meilleurs paysages du Salon : le *Soleil couchant* de M. Emile Breton, tableau très-poétique avec un ciel empourpré se reflétant dans l'eau d'une rivière ; l'*Entrée d'un village* du même auteur, effet de nuit par un temps de neige, exécuté dans des tons cendrés très-harmonieux, mais beaucoup moins justes que la blancheur lumineuse du paysage d'hiver de M. Fleury-Chenu *(le Garde)*; — le *Laita à marée haute*, de Paul Huet; les deux *Vues des Alpes*, de M. G. Doré; un *Intérieur de forêt*, de M. Nazon, où le soleil couchant darde ses flammes à travers les découpures du feuillage; les *Mauvais jours*, de M. E. Michel, paysage d'automne où des nuées de corbeaux noirs planent au-dessus d'une rivière débordée ; — les tableaux de MM. Lansyer, Lambinet, Bernier, L. Chabry, Saint-François, Alex. Segé, Porcher, Amédée Rosier, G. de Foucaucourt, Flahaut *(Côtes de Normandie)*, Hanoteau *(les Roseaux)*, Auguin, Al. Defaux *(le Soir)*, Appian, Desmarquais, Dardoize *(Solitude)*, D. Dubois, P. Robinet (médaillé), L. Gros *(Bords du golfe Jouan*, très-fin, très-lumineux), Harpignies (médaillé), de Curzon *(Côte de Sorrente)*, etc.

Les marines sont peu nombreuses; il n'y a guère à citer que la *Brise* et le *Calme*, vues méditerranéennes d'une grande vérité, par M. Masure, et deux études de rochers, les *Spatules* et les *Côtes de Belleville*, où M. Penguilly l'Haridon a déployé une conscience et une patience extraordinaires.

Les vues architecturales sont rares aussi ; M. Justin Ouvrié reste, parmi nous, un des maîtres du genre ; un nouveau venu, M. Sauvageot, s'est montré bon dessinateur et habile coloriste dans une *Ruelle au seizième siècle*.

Dans la peinture d'animaux, les artistes français rivalisent de talent avec les étrangers qui, depuis quelques années, avaient pris en ce genre les premières places : les bœufs que M. Van Marcke a groupés dans son *Marais d'Incheville*, sont vigoureusement modelés et méritaient bien la médaille que leur a décernée

le jury ; les *Chiens* de M. Jules Didier ont été médaillés aussi à bon droit; les vaches du *Chemin perdu dans les Pyrénées*, de M. Auguste Bonheur, ont trop de prétention ; le chat, le chien et le perroquet, que M. Lambert appelle *les Maîtres de la maison*, ont beaucoup d'esprit — naïvement ; les chevaux du *Souvenir de la Varenne*, de M. Jules Etex, le frère du sculpteur, sont peints fort délicatement.

Le *Puits de mon charcutier*, de M. Amédée Servin, est une des peintures les plus finement touchées, les plus riches de tons et les plus harmonieuses que le Salon nous ait offertes : le cochon éventré, accroché à la muraille, les saucissons, la vessie et les quartiers de lard pendus au plancher, le seau et la terrine verte remplis d'eau, le chaudron renversé, tous les détails plus ou moins ragoûtants de cet intérieur sont peints en trompe-l'œil avec une véritable magie de couleur.

Dans la peinture de fleurs, de fruits, de nature morte, nous avons eu bon nombre de tableaux remarquables : l'*Eté* et l'*Automne*, magnifiques pendants, par M. Ph. Rousseau ; les *Chrysanthèmes* de Mme E. Escallier ; les savoureux *Fruits tombés* de M. Maisiat ; un *Dessert* digne de Chardin, par M. Eugène Villain ; les *Bijoux* de MM. Blaise Desgoffe, Marchais, Roscewszki ; *les Fleurs de printemps* de M. Eug. Petit ; *les Pommes* de Mlle Cl. Daubigny; le vigoureux tableau que M. Vollon intitule : *Après le bal*, etc.

La sculpture est en progrès. Depuis longtemps nous n'avions pas eu au Salon un aussi grand nombre d'œuvres importantes.

Le Désespoir de M. Perraud, qui a obtenu la grande médaille d'honneur est, sans contredit, une des figures les plus correctes, les mieux pondérées de la statuaire contemporaine. Il est à craindre que la signification morale n'en ait pas été bien saisie par la foule qui aime les scènes compliquées, les mouvements dramatiques, les expressions violentes. Mais les gens de goût auront certainement admiré le caractère de découragement profond, de lassitude et de défaillance, que l'artiste a si fortement exprimé dans son œuvre.

Une académie de la pire espèce, qui rappelle les bonshommes nus, mais casqués, de l'école de David, c'est le *Diénécès mourant* de M. Le Père : ce héros ne tombe pas avec grâce. Le *Narcisse* de M. Hiolle, qui trébuche dans la fontaine où il se mire, manque aussi d'élégance, mais sa tête est bien celle du gandin mythologique infatué de sa beauté.

Il y a beaucoup de naturel dans la pose abandonnée de la dormeuse que M. Mathurin Moreau nous montre assise et à demi renversée sur un siége de forme antique, avec un enfant endormi sur son giron robuste. Ce groupe, intitulé le *Repos*, fait songer à la *Nuit* de Michel-Ange, dont s'est évidemment inspiré le jeune artiste.

L'*Hébé endormie* de M. Carrier-Belleuse a des formes souples et moelleuses qui font excuser ce qu'il y a d'un peu contourné dans l'attitude;—la *Resipiscenza*, de M. Cabet, jeune fille écartant doucement l'oiseau de Vénus qui roucoule à son oreille, a de la pudeur et de la grâce ; — *la Source et le Ruisseau*, de M. Chatrousse forment un groupe délicieux, aux lignes flexibles, aux contours harmonieux, qui demanderait à être vu dans une niche de feuillage ou dans quelque grotte moussue ; — *le Réveil*, de M. Franceschi, a la désinvolture efféminée, voluptueuse des nymphes du dix-huitième siècle ; — le *Bacchus enfant*, de Mme Claude Vignon est un bronze charmant qui pourrait passer pour avoir été exhumé à Pompeï ; le petit dieu joufflu et ventru trébuche en levant en l'air son rhyton ; il y a de la gentillesse dans son ébriété.

On a beaucoup loué et beaucoup admiré la *Femme adultère* de M. Cambos. Ce succès est dû à l'élégance pittoresque de l'attitude, au pathétique de l'expression, au goût recherché de l'ajustement, à la finesse des détails, — toutes qualités qui impressionnent la foule bien plus vivement que ne pourraient le faire la sévérité de style, la simplicité de caractère et la largeur d'exécution réclamées par la grave statuaire.

L'*Ophélie-Nillson* de M. Falguière est exécutée aussi dans une manière plus pittoresque que sculpturale : à l'exception des mains qui sont modelées avec beaucoup de finesse et de pureté, toute cette figure est traitée de *chic*, fort prestement et fort spirituellement sans doute, mais sans grand souci des conditions spéciales de l'art statuaire.

La *Cléopâtre* polychrôme de M. Clésinger est bien plus éloignée encore de ces conditions : le travail très-habile, très-intéressant et surtout très-apparent du joaillier surcharge et écrase le travail si fin et si délicat du sculpteur.

M. Carpeaux a cru devoir aussi faire un emprunt à la peinture pour donner plus d'animation à son buste, d'ailleurs si vigoureusement modelé, de M. Ch. Garnier, architecte de l'Opéra : il a coloré en noir les cheveux et les prunelles, artifice qui ajoute peut-être à l'illusion de ce portrait de bronze, mais qui nous paraît indigne d'un art élevé.

Deux bustes en marbre d'une facture très-fine et d'un caractère très-expressif sont ceux du comte Duchâtel, par M. Chapu, et d'une petite fille, *Mlle Marthe*, par M. H. Moulin. Une statuette de la princesse Mathilde, par M. Barre, se distingue par la dignité et l'aisance de la pose. Parmi les statues monumentales, il faut citer celles de *Mirabeau*, par M. Truphème, du président *Dupin*, par M. Boisseau, de *François Ier*, par M. Jacquemart, et la belle statue équestre de *Louis XII*, par M. Cavelier.

Le monument d'Ingres, par M. Etex, est conçu d'une façon originale, mais plus pittoresque, peut-être, que sculpturale.

Un groupe colossal représentant des *Esclaves marrons en fuite surpris par des chiens* est dû à un élève de l'Académie de Bruxelles, M. Samain : l'agencement pittoresque des figures, l'énergie saisissante de l'expression, la science avec laquelle est accusée la musculature convulsée par la souffrance, recommandent cette œuvre qui rappelle à la fois le *Milon de Crotone* et le *Laocoon*. M. Samain a exposé en outre un groupe spirituel et gracieux : l'*Affût*. Un autre Belge, M. Bernaerts, élève de l'Académie d'Anvers, nous a envoyé une *Charmeuse* qui n'est pas sans charme. Un Hollandais, M. Leenhoff, a été médaillé pour une statue de *Guerrier au repos*, d'un caractère bien antique et d'une exécution très-ferme.

Qu'avons-nous encore remarqué au salon de 1869 ? — Les fusains de MM. Lalanne et Allongé ; les aquarelles de MM. Brillouin, Vibert, Worms, A. Gautier, Harpignies, P. Martin, Z. Astruc, Tourny ; les pastels de M. Galbrund ; les crayons de MM. Chaplain, Vély, Paul Flandrin ; une *Tête de vieillard*, à la sanguine, du plus beau caractère et de l'exécution la plus souple, par Mlle Fanny Chéron ; les miniatures de M. Camino et de Mme Parmentier ; les eaux-fortes de MM. Jacquemart, Flameng, Bracquemond, Appian, Hirsch, Feyen-Perrin, Hédouin, Lalanne, Fréd. Henriet, Veyrassat (médaillé), Potémont (idem), L. Desbrosses, Elmerich, Taiée, Rochebrune et autres membres de la Société des Aquafortistes ; les burins de MM. Flameng, F. Gaillard (médaillé), Adr. Didier (idem), Rajon (idem), Bertinot, Kaiser ; les bois de MM. Boetzel et Bertrand ; les lithographies de MM. Vernier (médaillé), Lassalle et J. Laurens, etc.

Il nous resterait à tirer la conclusion de ce compte-rendu, si nous ne l'avions formulée dès la première page : le Salon de 1869

est supérieur à ceux des dernières années ; tandis que la peinture dite de style, — celle qui vit de mythes et de symboles, — se noie dans les banalités classiques et les pastiches et cesse d'attirer les jeunes artistes, comme elle a cessé d'attirer le public, les genres dits secondaires, — ceux qui traduisent la vie, la réalité, — nous offrent une foule de peintures intéressantes, composées avec esprit et exécutées avec adresse : portraits, scènes anecdotiques, tableaux de genre, paysages, peintures d'animaux et de nature-morte. Dans ces divers genres nous avons rencontré au Salon plusieurs morceaux de premier ordre. L'école française, affranchie de la tradition italienne qui a si longtemps pesé sur elle, se conforme de plus en plus au génie national et aux aspirations modernes.

SALON DE 1869

(COMPTE-RENDU PUBLIÉ DANS LA *PRESSE*)

SCULPTURE

I.

Suivez la foule ! — Appétit et chauvinisme. — Emotions variées. — Sculpture : Offenbach et Ce— Gravure : Goupil et Ce.— Architecture : Haussmann et Ce. — La critique descriptive.— De l'importance relative des différents arts. — L'architecture, art primordial, joignant l'utilité à la beauté. — La sculpture, art du trompe-l'œil. — Il faut être du *bâtiment*. — Énumération et épithètes. *La Source et le Ruisselet* de M. Chatrousse. — La Psyché repentante de M. Cabet. — M. Mathurin Moreau : le *Repos*, souvenir de Michel-Ange. — M. Perraud, candidat sérieux au grand prix de 100,000 francs.

Suivez la foule !

La foule va tout droit au Salon d'honneur, où elle compte bien trouver les morceaux les plus appétissants, les plus succulents de l'Exposition, et où il ne se rencontre guère que les peintures officielles — les plus indigestes de toutes.

Mais la foule a l'estomac et la foi robustes.

Les portraits des empereurs, des rois, des princes, des ministres, des maréchaux, les épisodes des légendes dynastiques, les souvenirs des guerres récentes, ont pour elle un attrait irrésistible. Elle prend plaisir à voir l'attitude imposante des Majestés, la haute mine des Altesses, l'air candide des Excellences ; elle s'intéresse aux anecdotes les plus apocryphes et se sent fière d'être française en contemplant les tableaux de la gloire militaire.

Du Salon d'honneur, la foule passe dans les galeries adjacentes où, en face des innombrables tableaux qui y sont accrochés, elle

subit les impressions les plus diverses , tantôt indécises , souvent fausses, le plus souvent justes. C'est ainsi qu'elle rit avec M. Zamacoïs, pleure avec M. Guillaumet, ouvre de grands yeux devant M. Chenavard qu'elle ne comprend pas, cligne les paupières devant M. de Beaumont qu'elle comprend trop bien, parle devant M. Chintreuil d'aller en villégiature , se dit avec M. Cabanel que les Parisiennes sont bien belles, bâille devant M. Lecomte-Dunouy, s'extasie devant M. Gérome, s'exaspère devant M. Manet.

Quand elle est restée de longues heures à parcourir ces interminables galeries, quand elle est bien rassasiée d'émotions , fatiguée de marches et de contre-marches, aveuglée par le papillotage des couleurs, à bout d'admiration et de force, la foule se décide à aller respirer dans le jardin; les femmes secouent la poussière dont leur toilette est couverte, les hommes allument un cigare.

Et puis, tandis qu'on est là, on en profite pour jeter aux statues un regard distrait. On trouve que ces marbres sont bien froids, ces bronzes bien lourds, ces plâtres bien ternes.

On se dit — et en cela on a cent fois raison — que tous ces faunes, ces Bacchus, ces Vénus, ces Cupidons ne valent pas, pour la gaîté, les divinités mythologiques qu'Offenbach et ses collaborateurs mettent en scène ; et on s'en va en fredonnant un air d'*Orphée aux enfers*.

Quand on est rentré chez soi, on pense qu'on a oublié de visiter la section d'architecture et la section de gravure. Mais on se console vite : pour la gravure, on sera toujours à temps d'aller se renseigner chez Goupil ; et quant à l'architecture , n'a-t-on pas M. Haussmann et les quatre-vingt-huit autres préfets de France qui se chargent de réaliser plus de projets qu'il n'y en a d'exposés?

En général, les critiques font comme la foule : ils se complaisent , ils s'attardent dans les salles consacrées à la peinture ; ils y trouvent matière à une longue série de descriptions propres à mettre en relief leur talent littéraire ; ils font si bien, en un mot, que le jour où le Salon ferme ses portes, ils n'ont pu trouver encore l'occasion de parler de la sculpture , — un art bien ingrat pour les *descripteurs* , à dire vrai, car il n'exprime que des idées *simples*.

Donc les critiques, surpris par la fin de l'exposition au milieu de leurs promenades à travers les tableaux, se contentent, pour ne pas paraître ignorants , de résumer dans un article rapide leurs impressions sur les œuvres de la statuaire.

De l'architecture et des autres arts, ils ne s'occupent guère plus que le public.

Ce serait une marche diamétralement opposée que la critique devrait suivre, si elle tenait compte de l'importance relative de chacun des arts. L'architecture n'a pas seulement l'avantage de la primogéniture, elle est, suivant un mot de M. Pelletan, la base et le cadre des autres arts ; elle les abrite, elle les porte tous, et elle joint au caractère de beauté qui leur est commun, le caractère d'utilité qui lui est spécial.

Après l'architecture se place la sculpture, art grave, serein, essentiellement idéalisateur, qui exige une inspiration profonde, un travail opiniâtre ; qui, sans faire violence à la réalité, dégage, exagère les côtés typiques, permanents, divins de l'Humanité ; qui purifie la chair, transfigure le corps, spiritualise la matière ; qui dédaigne les séductions du joli, les prestiges du trompe-l'œil ; qui s'interdit l'expression des passions violentes, des actions trop vives, et met tous ses efforts à rendre la tranquillité inaltérable, la douce mais irrésistible puissance de la Beauté.

La statuaire s'adresse moins aux sens qu'à l'âme : c'est un art supérieur.

Les effets esthétiques de la peinture sont plus vifs, plus variés, mais moins purs et moins profonds que ceux de la sculpture. La peinture emploie mille artifices pour provoquer notre attention, pour charmer et tromper nos regards, pour nous dissimuler ses imperfections et nous cacher sa faiblesse ; la statuaire se montre sans voile, nue et belle comme la vérité. Le peintre peut se permettre les sujets les plus frivoles, les plus légers, les plus burlesques même ; le sculpteur doit rester grave, austère : le marbre ne rit pas, a dit Diderot.

La peinture s'adresse moins à l'âme qu'aux sens : c'est un art inférieur.

Tout compte-rendu du Salon devrait donc commencer logiquement, raisonnablement, par l'architecture... si l'on exposait des monuments au Palais de l'Industrie ; mais y aurait-il un intérêt sérieux, une utilité véritable à passer en revue des plans et des projets d'édifices qui sont, pour la plupart, des redites ou des amplifications d'œuvres connues ? Hiéroglyphes fort joliment enluminés d'ailleurs, qui cherchent à séduire le public par de faux airs de peinture, mais dont la clef n'appartient qu'à un petit nombre d'initiés, et que toutes les légendes explicatives n'expliqueraient pas à ceux qui ne sont pas du *bâtiment*.

La statuaire doit nous attirer la première. Elle le mérite d'autant mieux cette année, que depuis longtemps elle n'avait pas produit un aussi grand nombre d'œuvres remarquables.

On dit que c'est la promesse d'un prix de 100,000 francs qui a stimulé les artistes. Nous préférons croire que c'est le réveil de la liberté.

L'œuvre la plus poétique que nous offre la statuaire au Salon de 1869 est la *Source et le Ruisselet*, de M. Emile Chatrousse; la plus délicate, la *Resipiscenza*, de M. Cabet; la plus sincère, le *Repos*, de M. Mathurin Moreau; la plus savante, le *Désespoir*, de M. Perraud; la plus académique, le *Diénécès mourant*, de M. Le Père; la plus classique, le *Narcisse*, de M. Hiolle; la plus touchante, la *Femme adultère*, de M. Cambos; la plus dramatique, les *Esclaves marrons en fuite*, de M. Louis Samain; la plus fantasque, la *Cléopâtre*, de M. Clésinger; la plus étrange, le *Lion amoureux*, de M. Maindron; la plus travaillée, la *Vénus*, de M. Emile Thomas; la plus lâchée, l'*Hébé endormie*, de M. Carrier-Belleuse; la plus légère, l'*Ophélia*, de M. Falguière; la plus lourde, le *Génie de la Métallurgie*, de M. Montagny, pour la ville de Saint-Etienne-en-Forez...

Le groupe de M. Chatrousse pourrait passer pour la traduction en marbre d'une poésie de Lamartine, tant le sentiment en est tendre, rêveur, la forme souple et harmonieuse.—La *Source*, modeste jeune fille, accoudée sur un rocher, tient de la main droite une urne d'où s'épanche, goutte à goutte, l'eau qu'un gentil bambin, le *Ruisselet*, reçoit dans une coquille. Ces deux figures sont disposées de la façon la plus heureuse, et présentent, en tout sens, les formes les plus coulantes, les lignes les plus gracieuses. Loin de se nuire l'une à l'autre, elles perdraient à être séparées.

Le petit garçon a une attitude d'une naïveté charmante : à son air mutin, on devine que l'espiègle a hâte de remplir sa coupe rustique pour aller folâtrer, sautiller, babiller, à travers la prairie. La jeune fille est timide, presque sérieuse, comme il sied à une vierge élevée au fond des bois ou dans quelque vallon solitaire. Sa sauvagerie même la rend plus séduisante encore. Elle est belle, mais elle ignore sa beauté ; toute sa coquetterie consiste dans l'arrangement de sa chevelure à laquelle se mêlent quelques fleurettes cueillies au bord de l'eau.

M. Chatrousse a modelé, caressé ce groupe avec une délicatesse extrême, mais sans tomber dans la mièvrerie de la touche et la puérilité du détail. Nous pourrions citer des morceaux : la poi-

trine, le ventre et les reins de la Source, par exemple, qui sont d'une morbidesse exquise et sur lesquels il y a comme une fleur de jeunesse. Les pieds et les mains ont une perfection de formes vraiment adorable.

La *Resipiscenza* de M. Cabet est une jeune fille de seize ans qui, pour complaire à l'Amour métamorphosé en pigeon, a dénoué sa ceinture virginale et laissé glisser jusqu'au dessous de ses hanches sa légère tunique. Et, maintenant, comme Eve, après avoir savouré le fruit défendu, elle s'aperçoit de sa nudité. Elle croise les bras sur sa poitrine, détourne légèrement la tête et repousse d'une main tremblante l'oiseau de Vénus qui agite victorieusement ses ailes, dresse la tête, allonge le cou et veut becqueter encore les lèvres roses de son amoureuse... A quoi bon, pauvre mignonne, vouloir venir à *résipiscence?* Aussi avare que l'Achéron, l'Amour ne rend pas sa proie.

Ce qui fait avant tout le charme de cette figure, c'est l'élégance de l'attitude, la sveltesse des formes, la pureté délicieuse du galbe. Le mouvement des épaules et celui de la téte, qui sont en sens contraires, donnent naissance à un concours de lignes des plus gracieux. Le visage est d'un type original : les yeux, légèrement enfoncés sous l'arcade sourcillière, ont une expression de voluptueuse langueur qui dément la moue pudique des lèvres.

Il y a loin des œuvres délicates, idéales de MM. Chatrousse et Cabet au groupe robuste que M. Mathurin Moreau a intitulé le *Repos*, et dans lequel cet artiste s'est borné à reproduire sincèrement, naïvement, la réalité.

Une jeune femme, entièrement nue — une esclave sans doute — s'est endormie en allaitant son enfant; elle est assise, la tête inclinée vers l'épaule, une jambe mise sur l'autre, les reins appuyés au dossier d'une chaise de forme antique, par dessus lequel elle laisse pendre son bras gauche; du bras droit, elle enlace son nourrisson, qui sommeille, lui aussi, mollement couché sur le giron maternel. Que de simplicité dans l'agencement de ces deux figures ! que de naturel dans leurs poses ! que de vérité dans leur action ! Ne parlez pas trop haut, vous les éveilleriez.

Est-ce à dire que ce groupe soit parfait? Non, sans doute. Pour avoir voulu serrer de trop près la réalité du modèle qu'il avait sous les yeux, M. Mathurin Moreau n'a pas su éviter certaines lourdeurs de formes; mais il pourra aisément les atténuer lors de l'exécution en marbre de son œuvre, et, en même temps qu'il fera passer dans la matière inerte l'âme, la vie de la nature, il y mettra l'empreinte de la beauté.

M. Chatrousse et M. Cabet ont, comme praticiens, une qualité qui ne s'acquiert pas, la main légère qui effleure plutôt qu'elle ne taille le marbre; ils sont de la famille de Canova. M. Mathurin Moreau modèle avec une sorte de fièvre, d'emportement, à la manière de Michel-Ange. Moins fin, mais plus fort que les premiers; moins fougueux, mais plus correct que le second, M. Perraud est, sans contredit, le plus savant de nos statuaires, celui qui possède le mieux l'anatomie humaine, qui compose, équilibre et balance ses figures et ses groupes avec le plus de sagesse.

Sa statue du *Désespoir*, dont le modèle en plâtre a été exposé au Salon de 1861, est, sous le rapport de l'exécution, une des œuvres les plus parfaites qu'ait produites la statuaire contemporaine. Les huit années de travail qu'a réclamées la transformation en marbre de la *Première pensée*, attestent le soin scrupuleux et patient que l'auteur apporte dans la pratique de son art.

Comme on pense bien, cette œuvre si consciencieusement élaborée est une figure nue. En sculpture, le nu seul est réputé digne des productions de haut style.

Les anciens ont exprimé la douleur physique dans des chefs-d'œuvre incomparables : le *Laocoon*, les *Niobides ;* mais je doute qu'ils aient jamais eu l'idée de traduire la douleur morale, le découragement, le *Désespoir*. Cette idée ne pouvait venir qu'à un artiste moderne. M. Perraud s'est inspiré de ce cri d'amertume échappé à Pétrarque : *Ahi! null'altro che pianto al mondo dura !* Rien en ce monde ne dure que les pleurs ! Vérité éternelle, sans doute, mais dont la représentation eût paru malsaine à l'antiquité, qui ne comprenait, qui n'admettait que le courage, la résistance acharnée, la lutte infatigable. Voyez Prométhée : au milieu de ses tortures incessamment renouvelées, il lève fièrement la tête et regarde vers l'avenir.... C'est là un type essentiellement antique.

L'homme qu'a voulu nous montrer M. Perraud est bien l'homme moderne aux flancs duquel s'est attachée la désespérance, noir vautour qui ronge le cœur et qui tue plus ou moins lentement, mais sûrement. Voyageur lassé dès les premiers pas, lutteur épuisé dès la première lutte, ce faible, ce vaincu attend, dans une rêverie impuissante, que le destin lui porte le dernier coup. Il est jeune pourtant, il a les membres souples et vigoureux. Son désespoir est une lâcheté.

Il s'est assis au bord de la mer, une jambe repliée, l'autre étendue, les coudes appuyés sur les cuisses, les mains enlacées, les

épaules courbées, la tête penchée en avant et légèrement inclinée sur le côté, le front soucieux, les lèvres serrées, les yeux fixes et sans regard. Tout, dans cette attitude et cette expression, indique la fatigue, l'accablement, la prostration.

M. Perraud a cherché, presque dès le début de sa carrière, à traduire cette sombre idée du découragement. Un de ses premiers ouvrages, exposé en 1855, représentait *Adam*, assis sur un rocher, sa charrue entre ses jambes, et méditant sur cette prédiction du Dieu infaillible : « Tu mangeras ton pain à la sueur de ton front. » Cette figure, justement remarquée des connaisseurs, n'obtint qu'un médiocre succès près de la foule. Je crains bien qu'il n'en soit de même de la statue du *Désespoir* qui est cependant d'un caractère beaucoup plus puissant et d'une exécution incomparablement plus forte.

Outre que le sujet est par lui-même peu attrayant, le public n'aime pas les œuvres dont toute la signification se réduit à l'expression d'une *idée* : — à une pensée de Pascal, il préfère les lazzi, les calembours que lui servent abondamment les pitres de la statuaire et les saltimbanques de la peinture. Mais l'élite des hommes intelligents et sérieux saura gré à M. Perraud de maintenir son art dans les hautes régions, et les critiques le loueront de s'être efforcé d'associer, dans l'exécution de sa statue, l'interprétation du modèle vivant à l'étude du style antique.

II

Le *Diénécès mourant*, de M. Le Père : soyons érudit ! — Le beau *Narcisse*, guéri, par M. Hiolle, de sa passion égoïste.— M. Cambos : la *Femme adultère*, — Sans la foi, pas d'inspiration.— Pour faire une bergère, prenez une houlette et un mouton.— La *Sainte Geneviève*, de M. Perraud.— L'*Eve*, de M. Félon, et la *Dalila*, de M. Frison.— Deux lions amoureux, sans compter celui de Ponsard.— Souvenir donné à la pépinière du Luxembourg.— M. Maindron et sa *Velléda*.— Grandeur et décadence des Natchez.— M. Boisseau : la *Fille de Céluta*.— Les insomnies d'un statuaire.— *Eloa*, berceuse, paroles d'Alfred de Vigny, musique de M. Pollet.— On demande un centaure fossile.— MM. Le Bourg et Schœneverk. — Radotages mythologiques. — L'*Hébé endormie*, de M. Carrier-Belleuse. — MM. Barthélemy, Montagne, Sanzel, Gumery, Perrey, Marcellin, Marcello.— Une vieille lorette.— M. Ottin et le mont Athos. — Un dessus de pendule, par M. Truphème.— MM. Peiffer, Marquet de Vasselot et Jules Dalou.

La savante statue du *Désespoir*, de M. Perraud, occupe l'entrée d'une des quatre allées qui rayonnent autour du rond-point central du jardin ; elle avait tous les droits à être ainsi exposée parfaitement en vue ; les trois autres places correspondantes sont occupées par le *Diénécès mourant*, de M. Le Père ; le *Narcisse*, de M. Hiolle, et la *Femme adultère*, de M. Cambos. Le *Diénécès* et le *Narcisse* ne méritaient pas tant d'honneur.

Les lauriers du *Soldat de Marathon* empêchaient M. Le Père de dormir ; M. Le Père a ressuscité Diénécès... pour le faire mourir sur le champ de bataille des Thermopyles. Connaissez-vous Diénécès ? — Non.— Consultez Hérodote (*Polymnie*, livre VII, chapitre 226). C'est M. Le Père lui-même qui vous y engage par une note manuscrite collée sur le socle de sa statue.

Nous avons consulté Hérodote ; il nous a appris que de tous les héroïques vaincus des Thermopyles, le Spartiate Diénécès fut le plus brave. Quelques heures avant la bataille, un Trachinien, parlant des nuées d'ennemis qui avançaient, dit que le soleil serait obscurci par les flèches des barbares.

— Si les Mèdes nous cachent le soleil, répliqua Diénécès, nous aurons le plaisir de combattre à l'ombre.

Un pareil homme dut tomber en souriant. M. Le Père nous le

montre, la face horriblement convulsée, occupé à tracer sur le sol, avec le pommeau de son épée brisée, ces fières paroles : « Passant, va dire à Lacédémone que nous reposons ici pour avoir obéi à ses lois. »

M. Le Père n'a pas compris qu'il fallait faire rayonner sur les traits de son héros expirant l'amour de la patrie et l'enthousiasme guerrier. Il a voulu faire parade de ses connaissances anatomiques et il s'est borné à sculpter un homme nu qui se tord — un casque sur la tête — dans les souffrances d'une atroce agonie.

L'exécution ne manque pas de science, mais elle sent par trop l'académie, le poncif.

Nous avons déjà eu l'occasion d'apprécier le *Narcisse* de M. Hiolle, qui figurait parmi les derniers envois de l'école de Rome. C'est l'ouvrage d'un bon élève, d'un élève nourri des saines traditions, mais d'un élève qui a encore beaucoup à apprendre, — ne serait-ce qu'à équilibrer une figure et à lui donner une attitude qui offre, de toutes parts, des lignes harmonieuses.

Si le *Narcisse* de M. Hiolle pouvait se voir le dos, il ne serait plus amoureux de ses charmes.

La *Femme adultère*, de M. Cambos, est peut-être de toutes les statues du Salon, celle qui attire et retient le plus l'attention du public. Elle doit son succès à sa tournure dramatique et éminemment pittoresque. Je ne saurais dire au juste de quel tableau de maître M. Cambos s'est inspiré pour composer sa statue; mais j'ai certainement vu en peinture cette belle suppliante qui, un genou en terre, la tête penchée, les regards effarés, les lèvres entr'ouvertes par l'émotion, les bras liés aux poignets et levés au-dessus de la tête, contemple, frémissante et fascinée, Jésus demandant grâce pour elle aux Pharisiens.

Originale ou non, cette figure fait honneur à M. Cambos : la physionomie est des plus expressives; l'attitude joint le naturel à l'élégance. Le visage a bien la beauté à la fois sévère et voluptueuse du type oriental ; le torse, jeune, souple, vigoureux, ondule gracieusement sous les draperies légères qui l'emprisonnent; la gorge, relevée par une étroite bandelette, déborde de la tunique et semble palpiter. Peut-être M. Cambos a-t-il poussé trop loin le *rendu* des étoffes et n'a-t-il pas su éviter la sécheresse qui résulte presque toujours de la minutie des détails. Mais ces défauts même sont de ceux que la foule prend pour des qualités. Le succès de la *Femme adultère* ne peut donc que grandir.

La sculpture religieuse ne nous offre pas d'autre œuvre vraiment remarquable. On ne peut pas dire sans doute que la *Pietà*, de M. Sanson, soit dépourvue de tout mérite : l'exécution a de la correction et une certaine vigueur ; mais... la silhouette du groupe n'est pas des plus harmonieuses, et, pour ce qui est du sentiment, il se réduit à un pathétique banal.

Comment veut-on que les artistes modernes traduisent d'une façon saisissante des drames dont la poésie les laisse froids, des symboles et des légendes dont la signification leur échappe ? Comment demander à M. Perraud, qui a rendu avec tant de force la lassitude morale, la douleur concentrée, le désespoir sombre, — ces plaies des générations modernes, — d'exprimer l'ardeur ingénue, l'enthousiasme naïf, la foi touchante qui animaient les saints, les fidèles des premiers âges ?

M. Perraud a été chargé d'exécuter pour l'église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, une statue de *Sainte Geneviève*. Il a représenté la patronne de Paris, debout, les mains jointes, les yeux levés au ciel, une houlette en cuivre doré sur l'épaule et un mouton derrière les talons. Les mains jointes et les yeux levés, voilà pour la sainte ; la houlette et le mouton, voilà pour la bergère.

— Que vous faut-il de plus ? — Rien sans doute, puisque personne de nous n'a connu l'amie du saint évêque Denis qui obtint de Dieu la faveur insigne de pouvoir porter sa tête dans ses mains.

MM. Félon et Frison se sont inspirés de l'Ancien Testament : le premier a représenté *Eve allaitant Caïn* ; le second, *Dalila s'apprêtant à couper les cheveux de Samson*.

L'*Eve* est une forte femme, aux puissantes mamelles, comme il sied à la mère du genre humain ; elle est assise sur un rocher que recouvre une peau de bête et tient le petit Caïn sur ses genoux. L'enfant tette avec avidité et appuie sa petite main aussi lourdement qu'il peut sur le sein maternel, comme pour en exprimer un lait plus abondant. Dans ce nourrisson vorace on pressent un assassin. Des larmes amères s'échappent des yeux d'Eve : elle aussi, la pauvre mère, elle prévoit que ce fils, enfanté dans la douleur et voué par elle-même au péché, sera maudit de Dieu... Ah ! comme elle se repent d'avoir touché au fruit de l'arbre de la science !... Près d'elle, le serpent fatal, instigateur et témoin de la chute, enroule ses anneaux autour de la massue qui servira à tuer Abel.

M. Félon a mis, comme on voit, beaucoup de sentiment dans la

composition de ce groupe. L'exécution présente, dans la figure de la femme quelques lourdeurs que le travail du marbre fera aisément disparaître. La figure de l'enfant nous a paru, au contraire, tout-à-fait réussie.

Nous n'avons guère que des éloges à donner à la *Dalila* de M. Frison. La courtisane s'est assise près du lit où Samson repose, confiant dans sa force ; elle dissimule le long de sa cuisse les ciseaux sous lesquels va tomber la crinière du lion endormi, et elle se retourne, la main gauche appuyée sur sa joue, la physionomie inquiète, pour épier l'arrivée des Philistins, auxquels elle a vendu son amant.— Il y a dans l'attitude de cette femme quelque chose de félin, de souple, de cauteleux, de bassement féroce. La tête est belle, d'une beauté originale et expressive.

Puisqu'il est question de lion amoureux et victime de l'amour, nous ne pouvons passer sous silence celui de M. Maindron. Il s'agit, pour le coup, d'un vrai lion, d'un lion à quatre pattes, qui sait rugir, qui pourrait nous dévorer, au demeurant le meilleur lion du monde. Ce pauvre diable de roi des animaux, pour plaire à une femme laide dont il s'est sottement amouraché, lui donne sa patte, comme ferait un vulgaire caniche, et se laisse couper les griffes, — non sans rechigner toutefois et sans pleurnicher. — C'est la fable de La Fontaine, traduite de la façon la plus grotesque et sculptée de la façon la plus lourde par l'auteur de *Velléda*.

M. Maindron n'a jamais eu qu'un succès dans sa vie, — celui de cette *Velléda* rêveuse qui a fait si longtemps les délices des habitués de la pépinière du Luxembourg. On a loué outre mesure cette statue romantique qui est d'un sentiment délicat, mais d'une attitude un peu contournée, d'une exécution un peu molle ; son plus grand mérite, il faut le reconnaître, a été de faire diversion aux poncifs académiques. Il y a juste trente ans que la *Velléda* a paru. M. Maindron a fait depuis la *Sainte Geneviève arrêtant Attila*, hola ! et nous offre aujourd'hui le *Lion amoureux*, ah ! dieux !

Le temps n'est plus où peintres et sculpteurs puisaient à l'envi dans les œuvres de Châteaubriand les sujets de leurs compositions. Ces romans poétiques, dont la lecture nous remplissait d'une vague mélancolie, nous paraissent aujourd'hui prétentieux et soporifiques ; de tout le pittoresque jargon des Natchez, nous n'avons retenu que le mot de calumet, qui commence même à vieillir ; René nous ennuie de sa tristesse, Chactas de son bavardage, Atala de la croix de sa mère, Outougamiz de son collier d'or. Quelque

gracieux, poétiques et touchants que soient les personnages esquissés par Châteaubriand, ils étaient destinés fatalement à tomber dans l'oubli, car il leur manque à presque tous ce caractère profond, intime, et en même temps général, universel, qui, d'une figure, fait un type vrai chez tous les peuples et à toutes les époques.

En souvenir de Girodet et de Duret, quelques rares artistes s'inspirent encore du roman d'*Atala*. Cette année M. Boisseau nous montre *la Fille de Céluta pleurant son enfant mort*, groupe qui se recommande par le naturel de la pose et la vérité, simple et pathétique, de l'expression. La jeune Indienne, accroupie, tient sur ses genoux son enfant mort, le couvant du regard, le caressant, le balançant doucement, lui prodiguant tous les soins qu'on donne à la vie. On croit l'entendre murmurer, d'une voix tremblante, ces tendres paroles : « Si tu étais resté parmi nous, cher enfant, comme ta main eût bandé l'arc avec grâce ! Ton bras eût dompté l'ours en fureur : et sur le sommet de la montagne, tes pas auraient défié le chevreuil à la course. Blanche hermine du rocher, si jeune, être allé dans le pays des âmes ! Comment feras-tu pour y vivre? Ton père n'y est point pour t'y nourrir de sa chasse. Tu auras froid, et aucun esprit ne te donnera des peaux pour te couvrir. Oh ! il faut que je me hâte de t'aller rejoindre pour te chanter des chansons et te présenter mon sein. »

Le sommeil qui nous gagne aujourd'hui à la lecture des Natchez, se changerait en léthargie si nous écoutions le récit des amours des anges. M. Pollet, pour se guérir sans doute d'insomnies terribles, s'est mis à tailler dans le marbre une langoureuse *Eloa* qu'un grand séraphin balance dans ses bras, sur le sommet des nuages. Les paroles de cette berceuse ont été fournies par Alfred de Vigny, l'un des poètes les plus endormants de la Restauration.

Nous avions grande envie de blâmer MM. Schœnewerk et Le Bourg d'avoir l'un et l'autre représenté — dans des dimensions colossales — une femme enlevée par un monstre moitié homme moitié cheval. Nous avions même songé à écrire toute une dissertation pour montrer ce qu'il y a de hideux, de repoussant dans ces fantaisies mythologiques ; mais comme on n'eût pas manqué de nous objecter que l'*Enlèvement de Déjanire* et l'*Enlèvement de la fiancée de Pirithoüs* par un centaure ne sont pas plus ridicules que l'enlèvement d'Eloa par un être moitié homme moitié

oiseau, nous avons cru prudent de ne pas entamer une discussion qui nous mènerait loin...

On dit beaucoup de bien des centaures de MM. Schœnewerk et Le Bourg : quand on aura trouvé un squelette fossile ou autre de ce genre de bêtes, nous pourrons juger.

Hélas ! la mythologie est loin d'avoir dit son dernier mot en statuaire... Tant qu'on lui laissera la parole, il faudra bien nous résigner à l'écouter, heureux quand, parmi les banalités qu'elle débite, il nous arrivera de recueillir quelques expressions agréables, quelques formes délicates rachetant un peu l'insignifiance du fond.

M Carrier-Belleuse est l'un de nos praticiens les plus adroits, les plus spirituels : il a la main légère, le ciseau preste, l'exécution souple et facile. Son *Hébé endormie* sous l'aile protectrice de l'oiseau de Jupin est une figure aux lignes ondoyantes, aux chairs moelleuses : elle a quelque chose de la *morbidezza* que Prudhon donne à ses nymphes. Peut-être n'est-elle pas d'un dessin bien pur et assez arrêté : la tête, inclinée sur l'épaule droite et noyée en partie dans les boucles de la chevelure, manque tout-à-fait de caractère. La fermeté des contours de l'aigle fait mieux ressortir encore ce qu'il y a de vague, d'indécis, de lâché dans la figure de la jeune fille.

Le *Ganymède* de M. Raymond Barthélemy a un mouvement de hanche très-disgracieux, mais la tête, coiffée du petit bonnet phrygien, a bien le caractère efféminé qui convient à un mignon de Jupiter. M. Barthélemy a exposé, en outre, un *Faune* tenant un lièvre, statue en bronze d'un modelé assez ferme. — Le *Mercure s'apprêtant à trancher la tête d'Argus*, de M. Montagne, se distingue par la correction des lignes, la vérité et la simplicité de la pose.— A force d'avoir été travaillée, râclée, frottée, polie, amincie, la *Vénus* de M. Emile Thomas est prête à s'évanouir : elle a perdu ses pieds et ses mains à la bataille.

M. Sanzel, dont nous avons remarqué au dernier Salon un groupe original et piquant, l'*Amour captif*, a été beaucoup moins heureux, cette année, dans le sujet qu'il intitule : *Quand l'amour s'en va*. Cupidon n'a pas tort de délaisser la nymphe corpulente qui cherche à le retenir.

MM. Gumery et Perrey ont fait de grands frais d'imagination : le premier a représenté une *Nymphe jouant avec un Amour* ; le second, une *Nymphe jouant avec Bacchus*. Voilà des sujets tout

neufs ! La nymphe de M. Gumery est assez bien tournée, mais elle manque de physionomie; celle de M. Perrey minaude comme une *Grande demoiselle* du Gymnase.

La *Bacchante se rendant au sacrifice*, groupe en marbre, de M. Marcellin, a de la désinvolture. La *Bacchante fatiguée*, simple buste, par Mme Marcello, a les paupières mi-closes, la bouche lippue, les traits alanguis et flétris par la luxure autant que par l'ivresse ; elle n'a de la bacchante antique que la nébride nouée sur l'épaule et la couronne de pampres ; pour le reste, c'est une lorette sur le retour.

Le *Thésée précipitant le brigand Scyron dans la mer*, par M. Ottin, est une grande machine, un groupe colossal, aux lignes passablement enchevêtrées ; le talent n'y manque pas sans doute, mais l'intérêt ? Et puis, grands dieux ! que pourra-t-on faire de cette énormité ? Quel promontoire en décorer ? Depuis qu'il a sculpté son *Polyphême* de la fontaine Médicis, M. Ottin ne veut plus se mesurer qu'avec des géants. Il accepterait de tailler le mont Athos.

Parlez-moi de la *Vénus grondant l'Amour*, par M. Truphème : voilà un gentil petit groupe, délicat et gracieux, qui a sa place toute trouvée..... sur une pendule. La prétention n'est pas grande, la chute ne sera pas lourde.

La *Psyché*, de M. Peiffer, est une charmante ingénue ; elle tient à la main la lampe fatale d'où est tombée la goutte d'huile qui a souillé et éveillé l'amant céleste ; elle est seule maintenant et baisse tristement la tête, honteuse et confuse, jurant, mais un peu tard, qu'elle ne recommencera plus. Attitude pleine de naturel, expression naïve. L'exécution manque de fermeté, surtout dans la tête.

M. Marquet de Vasselot a représenté *Chloé* assise sur un rocher, regardant au loin si Daphnis arrive. M. Jules Dalou nous montre les deux amoureux réunis : Daphnis est plein d'ardeur ; il contemple Chloé avec une tendresse infinie et la presse contre son cœur. Chloé baisse les yeux et se recule doucement. Ces deux figures nues, si étroitement enlacées, n'ont rien d'immoral ; elles ont presque la grâce exquise du groupe de l'*Amour et Psyché*, peint par Gérard.

III

Les martyrs de M. Falguière: *Tarcisius*, *Ophélie*. — Une poignée d'allégories: MM. Schroder, Montagny, Roubaud jeune, Carlier, G. Nast, Travaux, Franceschi, de Blezer. — La *Victoire jouant au cerceau*, par M. Loison. — L'art qui veut se venger de la Fortune. — M. Ferrat. — Une amplification du *Milon de Crotone*. par M. Samain. — La *Négresse*, de M. Carpeaux. — Ethnographes : MM. Cordier, Moreau-Vauthier, Bartholdi. — La *Cléopâtre*, de M. Clésinger. — Reines folles et reines sages. — Le *François Ier*, de M. Cavelier ; le *Louis XII*, de M. Jacquemart; le *Mirabeau*, de M. Truphème. — Amiraux, procureur et médecin. — Le *Dupin* de M. Boisseau. — Le *Monument d'Ingres*: M. Etex. — Portraits de famille. Ressemblance garantie. — *M. Ch. Garnier*, par M. Carpeaux. — Le *comte Duchâtel*, par M. Chapu, — Le musée de cire de M. Oliva. — Le *Massacre des hommes illustres*. — M. H. Moulin : buste de *Mlle Marthe*. — Portraits de bêtes.

M. Falguière aime les martyrs: en 1868, il a obtenu la grande médaille d'honneur pour la figure sentimentale, gracieuse, touchante, d'un jeune chrétien, *Tarcisius*, martyr de la foi; cette année, il expose une élégante statue d'*Ophélie*, martyre de l'amour. Ce dernier ouvrage est loin d'obtenir autant de succès que le premier; il vaut pourtant qu'on s'y arrête.

Saisie du vertige amoureux qui l'entraîne vers la rivière, l'infortunée fille de Polonius s'avance, la tête penchée, le front ceint d'une couronne de paille et de fleurs, la robe ornée de guirlandes; elle effeuille les fleurs qu'elle a cueillies dans les champs, et semble murmurer quelque plaintive ballade. Sa démarche chancelante, son visage amaigri, son sourire hébété, ses yeux hagards, ses cheveux en désordre, tout révèle la folie douloureuse qui s'est emparée de son esprit.

M. Falguière a modelé cette figure avec beaucoup de délicatesse et lui a imprimé quelque chose de la grâce étrange, de la beauté maladive, que M. Hébert donne à ses jeunes Italiennes étiolées par la *mal'aria*. Mieux vaudrait, à notre avis, sculpter et peindre des héroïnes d'une tournure moins vaporeuse, d'un sentiment moins bizarre, d'un caractère plus calme, plus précis, plus défini. La statuaire surtout répugne essentiellement aux expressions vagues, nuageuses; elle vise, comme nous l'avons déjà dit, à tra-

duire des idées simples par des formes joignant une réalité inflexible à la beauté idéale et typique.

Les artistes, — comme les poètes, — ont fait un si déplorable abus des figures symboliques et des allégories qu'ils ont fini par rendre insipide ce genre de sujets. Il faut avouer pourtant que la statuaire, qui n'a pas, comme la peinture, la ressource des scènes complexes, serait par trop limitée dans ses inspirations si on lui interdisait d'allégoriser certaines idées, de symboliser les vérités, de personnifier les passions. L'essentiel est que ses fictions expriment des idées modernes, des vérités neuves, des passions vivantes, et que, dans ce but, les artistes renouvellent au plus vite le vieux matériel de l'allégorisme païen. Hélas ! la révolution ne semble pas près de s'accomplir !

Est-il rien de plus banal que la personnification de l'*Agriculture* imaginée par M. Schroder ? Une Cérès épaisse et vulgaire, portant une corbeille d'épis sur la hanche et appuyant l'une de ses mains sur le manche d'une charrue.

Est-il rien de plus trivial que la *Béatitude*, de M. Amy ? Une grosse femme qui digère, en regardant les étoiles.

Est-il rien de plus laid et de plus écrasant que le *Génie de la métallurgie*, de M. Montagny ? Un hercule forain, faisant parade de ses biceps, tenant un marteau appuyé sur une enclume et se touchant le front du doigt.

M. Carlier et M. Roubaud jeune ont représenté l'*Hiver* par une femme à la mine souffreteuse, qui s'enveloppe de draperies de la tête aux pieds ; M. G. Nast a personnifié le printemps (*Primavera*) sous les traits d'une jeune fille cueillant des fleurs. A défaut d'originalité, ces trois figures offrent du moins quelques qualités d'exécution.

La *Rêverie*, de M. Travaux, jeune femme à l'attitude pensive, et le *Matin*, de M. de Blezer, jolie pécheresse, nue jusqu'aux hanches, et s'étirant les bras, sont plutôt des figures de genre que des allégories. La *Rêverie* a de l'élégance dans sa gravité ; le *Matin* a de la grâce dans son abandon. Nul doute que ces deux statuettes ne soient bientôt popularisées par le bronze.

Le *Réveil*, de M. Franceschi, est une figure de grandeur naturelle, — une jeune femme à demi-couchée, un bras au-dessus de sa tête, regardant deux colombes qui se becquettent amoureusement. Il y a dans l'attitude quelque chose du maniérisme voluptueux de Fragonard.

M. Loison a eu une idée que nous croyons neuve, celle de représenter la *Victoire* déposant des couronnes sur la tombe des morts, *Le lendemain du combat*. La femme qu'il a mise en scène est bien drapée, d'un mouvement trop rapide peut-être (elle semble courir), mais habilement rendu. Le malheur est que cette *Victoire*, tenant d'une main une palme et de l'autre une couronne, paraît plutôt occupée à jouer au cerceau qu'à remplir une pieuse besogne.

M. Hippolyte Ferrat a cherché aussi à être neuf dans la personnification tant de fois répétée de la *Fortune*. Il a pensé que le meilleur moyen de faire voir l'acharnement avec lequel cette déesse maltraite ordinairement les artistes, était de la représenter se démenant et vociférant comme une Furie. Au lieu de lui mettre un bandeau comme à l'Amour, il lui a crevé les yeux. Un pied posé sur un globe et l'autre levé en l'air, cette *Mauvaise Fortune*, aux cheveux tordus en forme de serpents, retient des deux mains son manteau qui flotte derrière elle et forme un large pli contenant une corne d'abondance, un sac d'écus et des couronnes.

Malgré ce qu'elle a de bizarre et de violent dans la tournure, cette statue n'est pas dépourvue d'une certaine élégance forte et souple à la fois. Elle ferait merveille au sommet d'une colonne triomphale élevée à la gloire de Plutus.

L'*Affût*, de M. Louis Samain, est une allégorie dans le goût de Boucher et de Carle Vanloo. Une courtisane accroupie cache de ses deux mains un petit Amour ailé qui se baisse, se pelotonne, se dissimule de son mieux, guettant une victime au passage : la femme sourit, — la victime n'est pas loin.

M. Samain est élève de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles; il travaille en ce moment à Rome. Outre son groupe de l'*Affût*, il nous a envoyé une composition colossale, très-mouvementée, très-dramatique, représentant des *Esclaves marrons en fuite surpris par des chiens*. — Un nègre et son jeune fils, traînant après eux leurs chaînes qu'ils ont rompues, n'ont pu échapper aux molosses dressés à la chasse de l'homme. Les bêtes monstrueuses déchirent à belles dents le malheureux père qui cherche à soustraire son enfant à leur fureur en le cachant dans ses bras, et qui, les regards tournés vers le ciel, se tord dans d'horribles convulsions. Tout son corps frémit, se crispe, se contorsionne.

M. Samain s'est évidemment inspiré du *Laocoon* antique et plus encore du *Milon de Crotone*, de Puget. Les souvenirs qu'éveillent ces deux chefs-d'œuvre sont écrasants, sans doute, pour

l'œuvre du jeune artiste, mais il y aurait injustice à ne pas louer la science anatomique et la vigueur avec lesquelles il a accusé la puissante musculature que la souffrance force le nègre à déployer.

Un maître, M, Carpeaux, nous offre le buste en marbre d'une *Négresse* qui, les bras liés derrière le dos et la gorge meurtrie par une corde, lève vers son bourreau des yeux suppliants. Une immense douleur se lit sur le visage de cette infortunée. Au point de vue ethnographique, ce buste est de la plus grande exactitude; on a peine toutefois à se faire à la blancheur éblouissante de cette négresse aux lèvres charnues, au nez épaté, à la chevelure laineuse. Le bronze eût mieux convenu que le marbre pour un pareil type.

M. Cordier, qui doit sa réputation à ses sculptures ethnographiques, a exposé le modèle d'une fontaine égyptienne dont la vasque supérieure est soutenue par trois figures de femmes, une Fellah, une Abyssinienne et une Nubienne, représentant les pays qu'arrosent le Nil, le fleuve Blanc et le fleuve Bleu. Ces figures, adossées et reliées les unes aux autres par des draperies et des accessoires divers, forment un groupe élégant. Le buste en bronze d'un *Cheik arabe d'Egypte*, montre l'habileté de M. Cordier à saisir les traits saillants et caractéristiques d'une race.

Parmi les autres types exotiques qui se rencontrent à l'Exposition, nous citerons le *Zampognaro*. charmant petit Calabrais jouant de la cornemuse, par M. Moreau-Vauthier. Nous devons encore à ce dernier artiste une statue de marbre représentant un jeune pâtre accroupi au bord d'une source et se désaltérant dans le creux de sa main. L'attitude et le mouvement de ce *Petit Buveur* sont d'une vérité saisie sur nature.

Comme études réalistes dignes d'attention, nous pouvons signaler le *Jeune vigneron alsacien*, de M. Bartholdi ; le *Bohémien se désaltérant à une source*. de M. Alfred Rosse ; le *Pecoraro*, de M. Delaplanche; la *Dernière goutte du moissonneur*. de M. Perrey.

Une des grandes curiosités du Salon est la *Cléopâtre devant César*, de M. Clésinger.

La statuaire contemporaine ne compte pas de maître plus ardent plus hardi, plus fougueux, plus expressif que M. Clésinger. Nul ne l'égale en souplesse et en fécondité. Il n'est pas un genre de sujets que cet artiste infatigable n'ait abordé. Il a sculpté des déesses et des héroïnes païennes, *Diane au repos*, *Ariane*, une *Néréide*, une *Bacchante*, *Hélène*, *Phèdre*, *Sapho*, *Lucrèce mourante*,

Cornélie; — des compositions religieuses, une *Pietà*, le *Dernier regard* et le *Dernier soupir du Christ;* — des allégories, la *Tragédie*, l'*Automne*, le *Sommeil ;* — des figures de fantaisie, la *Femme au serpent*, la *Femme à la rose;* — des types ethnographiques, une *Femme d'Ischia*, une *Zingara*, une *Albanaise;* — des animaux, le *Combat de taureaux romains ;* — des statues équestres, le *François Ier* et le *Napoléon Ier*; — une foule de portraits, Charlotte Corday, G. Sand, Rachel, Arsène Houssaye, T. Gautier, Pierre Dupont, les enfants du marquis de las Marismas, M. de Beaufort, etc.

La *Cléopâtre* qu'expose aujourd'hui M. Clésinger est un essai de statuaire polychrome.

J'avoue me sentir peu de goût pour le bariolage de couleurs qui résulte de la combinaison des marbres, des bijoux, des émaux, des pierreries. Je préfère la limpide et sereine blancheur du marbre, la chaude coloration du bronze ; mais, quel que soit sous le rapport esthétique le mérite de la polychromie, il faut reconnaître que M. Clésinger a atteint, du premier coup, à la perfection du genre.

Ayant pour tout vêtement une jupe d'étoffe légère, d'un vert pâle, qu'elle relève de la main droite. Cléopâtre, debout, présente de la main gauche, au vainqueur d'Antoine, une fleur de lotus. Cette dernière main, le torse et les bras nus sont d'une délicatesse et d'une pureté de formes véritablement idéales. La tête a une expression étrange ; les yeux noirs, d'un émail brillant, ressemblent à ceux des personnages peints sur les coffres de momies ; le masque garde l'impassible sérénité des figures de sphinx. La chevelure, d'un blond pâle, se divise en cinq nattes dont deux descendent sur la gorge et trois sur la nuque. Un diadème, un collier, des bracelets, des boucles d'oreilles et une large ceinture de métal émaillé rehaussent les charmes de cette fantastique beauté. Ces bijoux ont été exécutés avec une habileté irréprochable par M. Froment Meurice fils, d'après les dessins de M. Clésinger.

J'ignore si la Cléopâtre de M. Clésinger s'éloigne plus ou moins du type fourni par les médailles gréco-romaines ; mais je la crois infiniment plus vraie que les *Cléopâtre* du Guerchin et du Guide, tant de fois reproduites par la gravure.

Pénélope et *Lucrèce*, ces épouses modèles dont la chasteté a été presque aussi souvent célébrée par l'art que la luxure de la reine

d'Egypte, ont été représentées, la première par M. Taluet, la seconde par M. Eude, sans grand souci de la vraisemblance historique, mais avec une sérieuse préoccupation de la beauté.

M. Dénécheau a donné à *Jules César* l'attitude méditative du *Penseur* de Michel-Ange, et s'est conformé très-exactement d'ailleurs, pour le visage et pour les détails du costume, aux monuments antiques.

L'*Enfance d'Annibal*, de M. d'Epinay, nous montre le futur vainqueur de Cannes luttant contre un aigle. La fermeté de l'exécution et un sentiment très-juste de la réalité recommandent ce groupe.

Nous ne manquons pas d'ouvrages relatifs à la jeunesse de personnages célèbres : M. Rocher, qui s'est fait connaître par un *Bonaparte enfant*, a exposé une statue en bronze argenté de *Raphaël, elève du Pérugin*; M. Réné de Saint-Marceaux a représenté le *Dante lisant Virgile;* M. P.-G. Clère, *Jeanne Darc écoutant ses voix*. Le Raphaël de M. Rocher est un petit fat; le Dante de M. Saint-Marceaux un réveur précoce ; la Jeanne Darc de M. Clère une pauvre enfant rachitique. Ce dernier artiste a fait preuve de plus de talent dans sa statue intitulée : la *Petite princesse de Babylone*.

Le *Louis XII*, de M. Jacquemart, est une des meilleures statues équestres que nous ayons vues depuis quelques années; l'attitude du cavalier est excellente; pourquoi le cheval a-t-il une tête si fantastique ?

Le Salon nous offre plusieurs autres statues monumentales: le *François Ier*, de M. Cavelier, est bien le géant chevaleresque qui courtisait, avec une égale ardeur, la gloire et les femmes ; le *Mirabeau*, de M. Truphème, a, dans sa tournure véhémente, quelque chose de cette emphase qui apparaît dans tous les discours du grand orateur. Le *Joseph Bonaparte*, de M. Vital Dubray, destiné à la ville de Corte; l'*Amiral Protet*, de M. Barre, destiné à Shangaï; l'*Amiral Duperré*, de M. Pierre Hébert, destiné à la Rochelle, et le *Dupuytren*, de M. Crauk, destiné à Pierée-Buffières, ne s'élèvent pas au-dessus d'une honnête médiocrité. Le *Dupin*, de M. Boisseau, commandé pour la ville de Varzy, mérite une mention très-honorable : on ne pouvait tirer meilleur parti d'une tête aussi laide que celle de l'ex-procureur général à la Cour de cassation.

Le monument composé en l'honneur d'Ingres par M. Etex est original. Le célèbre peintre est représenté assis, tenant sa palette et son pinceau, et se retournant à demi vers une des figures de

l'*Apothéose d'Homère* qui se déroule derrière lui, sculptée en bas-relief. La statue est bien posée : la tête, d'une grande ressemblance, a un caractère saisissant de fermeté et d'inspiration. Le bas-relief est exécuté d'après le magnifique dessin où Ingres a repris et développé la composition de son tableau.

Comme toujours, les bustes-portraits abondent à l'Exposition ; mais, dans le nombre, il en est fort peu qui aient une véritable valeur artistique. En sculpture comme en peinture, rien n'est difficile comme de donner à un portrait une attitude simple, une expression naturelle, de rendre l'accent individuel, le caractère intime du modèle. La foule est dans l'admiration la plus complète du moment où l'artiste à réussi à *attraper* la ressemblance. Nous comprenons que ce soit là un mérite de premier ordre aux yeux de ceux qui font faire un portrait dans le but de conserver et de contempler l'image exacte d'une personne aimée ou vénérée; mais ce mérite est des plus secondaires au point de vue de l'art. Nous ne nous inquiétons pas, en effet, de savoir si les portraits exécutés par Van Dyck et le Titien sont ressemblants ; il nous suffit que ces portraits aient une attitude pittoresque, un visage expressif, qu'ils vivent, qu'ils se meuvent dans la lumière, qu'ils semblent prêts à sortir de leurs cadres et à nous parler : nous les tenons pour des chefs-d'œuvre. Si le personnage représenté est un personnage historique, nous sommes bien aise sans doute de connaître sa physionomie extérieure, mais nous nous intéressons bien autrement à sa physionomie morale. Or, beaucoup d'artistes des plus médiocres saisissent facilement la première de ces physionomies et la rendent avec la netteté brutale de la photographie; — il n'y a que des maîtres qui parviennent à fixer la seconde sur la toile ou le marbre.

On peut choisir dix, cent, mille bustes exécutés par des artistes contemporains ; sauf quelques rares exceptions, tous ces bustes paraissent sortis du même moule ; ils ont entre eux un air de famille, quel que soit d'ailleurs le degré de ressemblance que chacun présente avec le modèle d'après lequel il a été taillé. Cela tient évidemment à ce que les sculpteurs se bornent à copier le masque aussi littéralement que possible, et appliquent à tous ces types des expressions convenues : c'est toujours, en effet, le même sourire pour les femmes, la même candeur niaise pour les enfants, la même gravité pour les magistrats, la même crânerie pour les militaires, la même placidité majestueuse pour les souverains.

M. Carpeaux est du très-petit nombre de statuaires qui savent éviter dans le portrait la banalité et la monotonie. Son buste de M. Charles Garnier, architecte de l'Opéra, est très-original, très-énergique, très-vivant. La tête, tournée vers la gauche, se dresse fièrement sur un cou souple et nerveux : les yeux sont pleins de feu : la bouche, entr'ouverte, semble parler ; les narines palpitent ; le front se modèle puissamment sous une forêt de cheveux noirs et bouclés. L'inspiration illumine cette physionomie expressive ; l'ardeur qui éclate dans le regard dément la fatigue que semblent trahir les joues amaigries, les orbites creusées, les rides naissantes. M. Carpeaux a modelé ce buste avec infiniment de souplesse, de vigueur et d'esprit. Pourquoi donc a-t-il cru devoir colorer son bronze de teintes variées ? L'œuvre ne perd-elle pas en gravité ce qu'elle gagne en illusion ?

Le buste en marbre du comte Duchâtel, par M. Henri Chapu, n'est pas fait de verve comme celui de M. Charles Garnier ; il est très-étudié, tres-soigné dans tous ses détails, mais cette précision n'enlève rien à la fermeté du modelé, à la puissance de l'expression. C'est là assurément un des plus beaux portraits que nous ait offerts la sculpture depuis une dizaine d'années. La hauteur du caractère, la noblesse de l'esprit ont marqué leur empreinte sur le visage. Cette belle tête pense.

M. Oliva teint ses marbres d'une coloration ambrée, — nous devrions dire beurrée — qui donne au modelé quelque chose de moelleux, de fondant ; cela n'est pas sans charme dans les figures de femmes et d'enfants, comme celle du jeune prince des Asturies ; mais la rigidité des contours masculins s'accommode mal de cette patine. Le buste de Napoléon III, par M. Oliva, n'en est pas moins un des meilleurs qu'ait enfantés la sculpture contemporaine, si féconde en effigies du souverain. Il est destiné à orner le foyer du Vaudeville, où il fera pendant au buste de l'Impératrice, exécuté et exposé par M[lle] Dubois-Davesnes.

Le Salon nous montre quantité de bustes de personnes célèbres. Si la postérité manque de documents iconographiques sur les notabilités de ce temps-ci, ce ne sera la faute ni du gouvernement qui fait fabriquer des centaines de portraits par année, ni des artistes qui se disputent ces commandes, ni des grands hommes qui, faute d'y être provoqués par l'Etat, livrent d'eux-mêmes leurs têtes aux bourreaux de la peinture et de la statuaire.

Et les bustes *anonymes !*.... Il y en a de prétentieux, d'égril-

lards, de bouffis, de grotesques : il y en a de faméliques, d'idiots, de navrants, d'atrocement laids. Quels crimes ont donc commis les misérables ainsi portraiturés, pour qu'on leur ait infligé les *honneurs* de l'exposition publique ?

Au milieu de cette foule de suppliciés qui se pressent tristement dans le pourtour du jardin, — cercle lamentable que Dante n'avait pas prévu, — nous avons distingué deux figures angéliques: *Mlle de L...*, par M. Aimé Millet, et *Mlle Marthe H...*, par M. H. Moulin. La grâce exquise, la pureté suave de la jeune fille sont exprimées dans ces deux bustes avec une extrême délicatesse. *Mlle Marthe*, surtout, est adorable ; la tête légèrement penchée vers l'épaule, les yeux levés, cette jolie enfant nous regarde avec une douceur qui attire et qui charme. Sa bouche, qu'effleure un léger sourire, révèle la candeur de son âme. Sa chevelure, relevée par un ruban sur le haut de la tête, retombe sur les épaules en boucles soyeuses.

Mlle E..., dont M. L. Auvray nous a offert un spirituel portrait en terre cuite, a la mine beaucoup plus éveillée que *Mlle Marthe.*

Il y a aussi quelques bons *portraits* d'animaux : le *Tigre terrassant un crocodile*, groupe très-énergique, très-mouvementé par M. Caïn, qui est décidément le plus habile des successeurs de Barye ; le *Tigre gardant sa proie*, et le *Sanglier surpris par un lion*, par M. Masson ; la *Lionne et ses petits*, le *Bœuf et le chien*, par M. Isidore Bonheur ; la *Jument normande et son poulain*, de M. Mène ; les *Chevaux*, de M. Levéel, etc.

PEINTURE

I

La nature et l'idéal. — *Si vis me flere*, etc. — L'art chrétien est mort. — M. Bonnat et le Caravage. — L'*Assomption de la Vierge*. — Les bonnes intentions de M. Mottez et ses serpents en baudruche. — M. Montchablon : les *Funérailles de Moïse*. — MM. Cornu, Thirion, A. Colas, J.-P. Laurens, B. Mercadé, Meynier, Glaize père, de Coubertin. — Une orgie de coloriste. — Tentations sur tentations : MM. Isabey, Leloir, Eugène de Beaumont et Lambron. — Un feu d'artifice au paradis. — Un ermite en enfer. — Les fâcheux effets de la rêverie. — Fagots et fagots. — Une veuve consolable. — *Margaritas ante porcos*. — La Mort pour rire. — Une citation d'Henri Heine. — M. Gagne, l'archiphilanthropophage, et le *Petit Poucet* de M. Yan'Dargent.

De ce que nous ne cessons de prêcher aux artistes l'étude assidue et l'imitation scrupuleuse de la nature, est-ce à dire que nous méconnaissions la nécessité qui s'impose à eux de s'élever au-dessus d'une réalité vulgaire et de donner un libre cours à leur imagination, lorsqu'ils traitent des sujets d'un ordre purement idéal ? Non certes. Ce que nous demandons avant tout à une œuvre d'art, c'est qu'elle soit la traduction saisissable et saisissante d'un fait intéressant, d'une idée précise, d'une émotion sincère ; plus le fait est pathétique, l'idée haute et l'émotion puissante, plus l'impression produite par l'œuvre qui les réalise, doit être forte et durable. Il est donc indispensable que l'artiste proportionne son style à la grandeur, à l'élévation du sujet qu'il veut traiter ; mais pour que son entreprise ne soit pas stérile, il faut qu'il soit véritablement inspiré, qu'il sente d'abord en soi grandir et se développer son œuvre, qu'il l'exprime ensuite avec passion.

S'il est un genre de compositions où il soit nécessaire de se dégager d'une observation servile de la réalité, de chercher des formes d'une pureté idéale, des expressions et des types surhumains, c'est assurément la peinture religieuse. Malheureusement, s'il y a encore des peintres de compositions religieuses, il n'y a plus de peintres religieux, il n'y a plus d'artistes joignant à une

foi ardente, naïve, l'amour et l'intelligence des symboles du catholicisme. Les sources de l'inspiration sont taries ; — l'art chrétien est mort.

Comme il y a encore des églises pourtant, il faut bien faire des tableaux pour les décorer. Les peintres qui se chargent de cette besogne, s'en acquittent généralement en véritables ouvriers ; ils font des *Madones* et des *Crucifix*, comme ils feraient le portrait d'une nourrice ou d'un garde national. Les plus intelligents imitent les ouvrages des maîtres qui travaillaient aux époques où la foi jetait encore quelques lueurs.

M. Bonnat a pris pour modèle le Caravage et Ribera, — les deux peintres les plus anti-religieux qui aient jamais existé. Comme eux, sous prétexte de poésie catholique, il se livre à tous les excès d'un naturalisme énergique et brutal ; il prétend nous montrer les saints du paradis et il ne nous fait voir que les misérables de la rue. Peut-être nous objectera-t-il que les apôtres, — qu'il a ainsi représentés assistant à l'*Assomption de la Vierge*,— n'avaient pas encore accompli leur mission terrestre au moment où se passait cet acte miraculeux, et qu'il a dû leur conserver, par conséquent, leur nature vulgaire, leurs lourdes allures et leurs guenilles de pêcheurs.

Mais, en admettant que la vraisemblance historique puisse être comptée pour quelque chose dans la représentation d'une scène surnaturelle, M. Bonnat ne pouvait-il se dispenser d'accentuer, comme il l'a fait, la grossièreté supposée des disciples de Jésus, de prendre plaisir, par exemple, à peindre leurs pieds sales et leurs cheveux incultes ? En tout cas, quelle excuse pourrait-il faire valoir pour justifier la physionomie commune et les formes pesantes qu'il a données à la Vierge ? Cette lourde créature que quatre grands anges portent sur leurs épaules et ont peine à maintenir en équilibre, n'est pas la madone triomphante et radieuse devant laquelle s'écartent les nuées, s'entrouvre le firmament, se prosternent les bienheureux.

M. Bonnat, — qui paraît avoir fait une étude très approfondie des maîtres italiens et des maîtres espagnols, — aurait dû remarquer quels effets poétiques et pittoresques ils ont souvent obtenus en opposant, dans le même cadre, des figures idéalisées à des figures copiées sur nature, la poésie à la réalité, le ciel à la terre. Murillo, Fra Bartolommeo, Mariotto Albertinelli et bien d'autres ont employé ce genre de contraste dans leurs *Assomp-*

tions et leurs *Ascensions*. La *Transfiguration*. de Raphaël, en offre le plus merveilleux des exemples.

Comme praticien, M. Bonnat n'a aucune des qualités qui conviennent à la peinture religieuse ; il dessine lourdement, il modèle avec une fougue quelque peu brutale, il aime les couleurs éclatantes ; il n'a ni la douceur, ni la grâce, ni la modestie, ni la simplicité, ni la ferveur que réclame l'interprétation des légendes et des paraboles chrétiennes. Son robuste tempérament n'est pas fait pour les rêves mystiques.

M. Mottez a compris qu'il fallait suivre, dans l'art religieux, une voie diamétralement opposée à celle où s'est lancé M. Bonnat ; mais, avec les meilleures intentions du monde et de sérieuses qualités, M. Mottez a fini par s'égarer complétement ; il a pris la platitude pour la naïveté, la niaiserie pour la candeur, la gaucherie pour la grâce. La *Chute d'Adam et d'Eve*, et la *Vierge écrasant la tête du serpent*, qu'il a exécutées pour l'église Saint-Séverin, touchent au grotesque. Jamais toile de ménagerie foraine n'a exhibé un serpent plus amusant que celui qui, dans chacune de ces compositions, figure le Tentateur.

Le meilleur tableau religieux du Salon est celui dans lequel M. Montchablon, élève de l'école de Rome, a représenté les *Funérailles de Moïse*. Nous n'avons rien à ajouter à l'éloge que nous avons déjà fait de cette peinture, en rendant compte des ouvrages envoyés en 1868 par les pensionnaires de la villa Medici. Il nous suffira de dire que, par la belle ordonnance de la composition, la sûreté du dessin, l'ampleur du style, la légèreté et l'harmonie de la couleur, ce tableau semble promettre un successeur à Ary Scheffer et à Flandrin.

La *Sainte Blandine*, de M. Sébastien Cornu, est une figure gracieuse et touchante. Le *Saint Séverin distribuant des aumônes*, de M. Thirion, et la *Vocation de saint Jacques*, de M. Alph. Colas, se recommandent par la fermeté de l'exécution, sinon par l'originalité du style et l'élévation du sentiment. Il y a aussi quelques morceaux vigoureusement peints dans le *Jésus guérissant un démoniaque*, de M. Jean-Paul Laurens.

M. Benito Marcadé, artiste espagnol, a représenté sur une toile de grande dimension *Sainte Thérèse faisant sa confession devant le prieur et les sœurs de son couvent*. La scène est traitée dans le style de l'histoire ; la peinture est assez énergique, mais on voudrait un peu plus de vivacité dans les lumières et de transparence dans les ombres. On étouffe dans cet intérieur monacal.

Sous ce titre : *Insultes au Christ*, M. Glaize père nous montre des musulmans traînant dans les rues, bafouant et raillant un condamné vulgaire. La couronne d'épines est le seul détail qui fasse songer à la Passion. Cette composition est toute pleine, d'ailleurs, de traits comiques et de types grotesques.

On croirait assister aussi à une scène moderne et profane en regardant le petit tableau où M. J.-J. Meynier a représenté *Jésus prêchant sur le lac de Tibériade*. Mais ici les figures ont d'élégantes tournures ; les auditeurs, groupés sur le rivage dans des attitudes variées, sont graves et recueillis. La couleur est charmante.

Une scène du genre religieux qui eût beaucoup gagné à être réduite aux proportions du tableau précédent, est le *Départ des Missionnaires*, de M. de Coubertin. Il y a du sentiment et des détails bien observés dans cette composition : le jeune missionnaire, qui tourne le dos à l'autel et devant lequel s'incline un ouvrier, a une expression de piété des plus touchantes.

Faut-il classer parmi les tableaux religieux la *Tentation de saint Antoine*, de M. Eugène Isabey ?

Le vieil anachorète, agenouillé devant un autel, lutte désespérément contre trois mauvais génies qui le tiraillent à qui mieux mieux, et veulent le forcer à se retourner pour lui faire voir un amoncellement formidable de femmes nues. Celles-ci se démènent comme des possédées de Vénus, et prennent les attitudes les plus provocantes, les plus irritantes. Autour d'elles sont entassés les flacons de vin vieux, les coupes d'or ciselées, les cassolettes à parfums, les fruits succulents, tout ce qui peut allumer et exciter la luxure et la gourmandise. Et tandis que le pauvre vieil ermite n'a qu'à faire un pas pour entrer dans ce paradis terrestre de Mahomet, le ciel, — le paradis du bon Dieu, — prend les couleurs sinistres de l'enfer : des anges furibonds y tirent des pétards et y allument des feux de Bengale. Pensez s'il y a de la fumée !

M. Isabey a déployé, dans l'exécution de cette fantaisie hagiographique, une verve étourdissante ; il a cédé à la tentation de faire une débauche de couleur. Dieu sait si l'orgie est complète !

La *Tentation* de M. Isabey couvre une toile énorme. M. Leloir a fait, sous le même titre, un petit tableau d'un coloris léger et brillant, où nous voyons un ermite (le catalogue ne dit pas que ce soit saint Antoine) aux prises avec deux jolies pécheresses, courtvêtues, qui paraissent très sûres de la puissance de leurs charmes. Les anciens représentaient Hercule, le vaillant, le robuste Hercule, arrêté et tenté aussi par deux femmes ; mais, du moins,

l'une de ces femmes personnifiait la Vertu, toujours prompte à combattre par ses sages conseils la pernicieuse influence que sa rivale, la Luxure, pouvait exercer sur le héros. Comment voulez-vous que l'ermite de M. Leloir, qui n'est pas un demi-dieu, puisse résister aux deux sirènes qui le harcèlent et cherchent à l'entraîner sur la même pente?

Les femmes, — ces tentatrices irrésistibles, ces enchanteresses adorables, — ont-elles, elles-mêmes, des tentations?

—Oui, nous assure M. de Beaumont, et d'aussi étranges, d'aussi grotesques, d'aussi sinistres, d'aussi monstrueuses que celles qui ont jamais pu s'offrir aux regards de saint Antoine, — dans les compositions de Jérôme Bosch, de Breughel, de Teniers, de Callot. Voyez plutôt cette jeune et belle femme assise dans son boudoir : se croyant seule, elle a laissé tomber les voiles qui cachaient ses appas et s'est prise à rêver. Que faire dans un boudoir, à moins que l'on ne songe ? Et à quoi songer, lorsqu'on est femme, si ce n'est à l'amour ? La première image qui se présente à l'esprit de notre rêveuse, est donc tout naturellement l'image de l'homme aimé. Arthur est jeune, il est beau, il est aimable, il a des délicatesses exquises, des tendresses infinies. Quel bonheur d'unir sa destinée à la sienne !

— Sans doute, mais il est pauvre.

— Qu'importe ! dans un grenier, on est si bien à vingt ans !

— Un grenier ?... C'est bien haut, bien froid, bien nu, — bien triste, tandis qu'il y a des entresols si gais, si coquets dans la rue Lafayette et au boulevard Haussmann. Le tout est d'y mettre le prix... Mais est-on embarrassé de se procurer de l'argent, quand on est si belle ?

— C'est vrai, je suis bien belle... Mon miroir me le dit tous les jours, et s'il ne me le disait pas, je le lirais dans tous les yeux.

— La toilette augmente encore la beauté. Les couturières sont si intelligentes, les joailliers si habiles, et il y a tant d'hommes qui seraient si heureux de vous combler de parures et de bijoux. Regardez plutôt...

— Horreur ! des bossus, des nains, des culs-de-jatte, de hideux gnômes couverts de loupes et de verrues ! Otez-moi de là ces magots...

— Ne vous effarouchez pas si vite. On s'accoutume à la laideur, surtout quand elle se présente, comme ici, accompagnée de bijoux, de bank-notes, de beaucoup de bank-notes.

— Pour obtenir ces joyaux, pour jouir de cette fortune, faut-il donc m'accoupler à l'un de ces monstres ?

— Pourquoi pas ?

Pourquoi pas ? Tel est le titre insolent donné par M. de Beaumont à la composition dans laquelle cet artiste a représenté avec infiniment de verve l'apparition grotesque qui prévaudra contre Arthur. Ce tableau obtient un très-grand succès : les collégiens,— qui ont rêvé une chaumière et un cœur, — ouvrent de grands yeux ébahis ; les hommes se demandent s'ils doivent rire ou pleurer ; les femmes rient de bon cœur, sachant par expérience que la tentation ne se présente pas toujours sous des dehors aussi repoussants, et se disant qu'après tout Ève, la mère du genre humain, s'est bien laissé séduire par un serpent.

Inutile, d'ailleurs, d'ajouter que l'héroïne de M. de Beaumont, qui lance la fumée d'une cigarette au nez des gnômes tentateurs, appartient à un monde où les chutes sont aussi faciles pour celles qui s'y abandonnent que coûteuses pour ceux qui les provoquent. Mais, Diable merci ! il y a femme et femme, comme il y a fagot et fagot. Telle se laisserait attendrir par l'offre d'un cœur, qui résisterait à toutes les séductions d'un luxe qu'il faudrait payer par une liaison ignoble.

Les épitaphes parlent beaucoup de veuves inconsolables : quand les veuves ont de vingt-cinq à trente-cinq ans, elles rencontrent tant de consolateurs sur leur chemin qu'elles finissent vite par se consoler.

M. Lambron va vous le montrer tout à l'heure, dans la fable qu'il intitule : l'*Amour et la Veuve.*

Une jeune Parisienne, portant coquettement son deuil, est allée promener ses grâces et sa mélancolie. Tout à coup, elle entend une douce voix qui lui glisse à l'oreille de tendres paroles. En femme bien apprise, elle se garde bien de se retourner ; mais, du coin de l'œil, elle a vite fait de voir le galant qui la suit. Ce galant n'est autre que monsieur de Cupidon qui, pour être plus agile, a mis ce jour-là une simple écharpe flottante ; c'est un gaillard bien découplé, du reste, un peu fluet, mais d'élégante tournure. Dans sa précipitation, il a laissé tomber son arc : le chien de la dame s'en est emparé, et à la façon victorieuse dont il le rapporte, on devine que sa maîtresse l'a dressé à de pareils jeux. Cette jolie veuve ne demande qu'à être consolée.

Rien de plus bizarre que cet accouplement de la réalité et de la

mythologie, de cette femme vêtue à la dernière mode et de cet adolescent ailé. M. Lambron nous a accoutumés à la parodie; il ne manque pas d'humour et sa peinture est fine, harmonieuse. On lui pardonnerait même son mauvais goût, s'il n'avait pas donné à sa facétie les proportions d'une scène d'histoire.

M. Lecomte-Dunouy a pensé qu'il ne suffisait pas à sa gloire d'avoir mis en tableautins burlesquement sérieux les tragédies d'Eschyle et de Sophocle; il a voulu sur un penser nouveau faire une peinture antique. Il a choisi ce sujet inédit: *l'Amour qui passe et l'Amour qui reste*; — l'amour qui passe, une grosse femme nue qui s'envole, indifférente et railleuse, portée à d'autres amants par de petits scélérats ailés; — l'amour qui reste, une vieille mère et un chien vers lesquels se retourne tristement le grand nigaud délaissé par sa maîtresse. Cette scène piquante est peinte avec une lourdeur et une gaucherie sans pareilles. Les figures sont creuses, les expressions niaises, les attitudes banales. Le coloris est terne et lourd.

Un dessin élégant recommande le tableau de M. de Rudder, intitulé: *Poésie et Matérialisme.* La Muse qui s'envole indignée, laissant tomber des perles devant les pourceaux du matérialisme, a une tournure pleine de style. Le sujet paraît étrange à première vue, et la couleur est froide; mais ce tableau gagne beaucoup à être examiné avec soin: c'est l'œuvre d'un artiste distingué.

M. Glaize fils a fait un tableau sur la mélodie de Schubert: *La Jeune Fille et la Mort.* C'est une œuvre manquée: la jeune fille est d'une maigreur qui n'a rien d'idéal; la Mort qui ouvre de grands yeux blancs, ferait rire un bébé.

Nous n'avons pas, en France, le génie du fantastique. Henri Heine nous l'a dit: « O spirituels Français, vous devriez reconnaître que le terrible n'est pas votre genre et que la France n'est pas un sol propre à produire des spectres. Quand vous conjurez des fantômes, nous ne pouvons nous empêcher de rire. Oui, nous autres Allemands, qui savons demeurer sérieux en face de vos plus joyeuses facéties, nous nous livrons à la gaîté la plus folle en lisant vos histoires de revenants, car vos revenants sont toujours des spectres français. Spectres français! quelle contradiction dans ces paroles! Dans ce mot *spectre*, il y a tant d'isolement, de grondement, de silencieux, d'allemand, et dans ce mot *français*, tant de sociabilité, de gentillesse, de babil et... de français. »

Je ne connais qu'un Français, — encore est-il breton, archibreton, dirait M. Gagne, l'archiphilanthropophage, — je ne con-

nais que M. Yan'Dargent qui soit capable de concevoir et d'exécuter une peinture fantastique. Le tableau dans lequel cet artiste a représenté le *Petit Poucet* et ses frères se cachant dans une caverne pour échapper à la poursuite de l'ogre, est une illustration très originale du conte de Perrault : la silhouette gigantesque du mangeur d'enfants se profile d'une façon terrifiante dans le ciel gris.

II

Les Noces de Protis et de Gyptis. — La Naissance de Massalia. — Mirésopolis. — Les Peintures allégoriques de M. Puvis de Chavannes : un *Merlan sur le gril* et une *Paire de moustaches blanches.* — Trop penser nuit. — La *Gigantomachine*, de M. Paul Chenavard. — Un Palais mythologique à trois étages avec sous-sol, par M. Bouguereau. — Un Plafond, par M. Tony Faivre. — Moyen ingénieux de remplacer la feuille de vigne, par M. Bin. — *Christus Prometheus* et *Europa equestris : Gustavius Moro fecit.* — Cuisine pornographique : sauce mythologique, sauce allégorique, sauce littéraire et sauce réaliste. — MM. Parrot, H. Dubois, Cordier, Machard, Feliz, Vély, Ranvier. — Autres allégories : La *Nuit*, par M. Henner ; le *Sérail*, par M. Humbert : le *Boudoir*, par M. G. Jacquet.

M. Puvis de Chavannes a exécuté, pour la décoration du grand escalier du nouveau musée de Marseille, deux vastes peintures représentant la lointaine origine et la prospérité actuelle de cette riche cité,— *Massalia, colonie grecque* et *Marseille, porte d'Orient.*

C'est une poétique et gracieuse légende que celle de la fondation de Marseille.

Des navigateurs phocéens, qui avaient abordé près des embouchures du Rhône, aux côtes de la Ligurie gauloise, firent, à leur retour dans leur patrie, une description merveilleuse de la beauté et de la fertilité de cette contrée. Phocée se distinguait alors entre les douze villes de la confédération ionienne par la sévérité de ses mœurs, l'énergie de son caractère, l'audace de ses entreprises. Dès le temps d'Homère et d'Hésiode, ses vaisseaux, rivalisant avec ceux de Tyr, sillonnaient en tous sens la Méditerranée et franchissaient même les Colonnes d'Hercule, — placées aux confins du monde connu, — pour aller chercher les produits de la Bétique.

Le récit des aventuriers qui étaient revenus de la Ligurie gauloise excita un tel enthousiasme que le sénat phocéen ordonna l'équipement de quelques galères pour transporter une colonie dans ce pays lointain. L'oracle de Diane d'Ephèse désigna Simos et Protis pour le commandement de l'expédition, et la déesse elle-même apparut à Aristarchè, l'une des femmes les plus considé-

rées de la ville, pour lui prescrire de prendre une des statues consacrées dans son temple et de suivre les colons. La flotte toucha d'abord aux rivages où Rome venait de naître ; Simos et Protis firent alliance avec Tarquin l'Ancien.

Parvenus aux côtes liguriennes, les Phocéens trouvèrent le pays occupé par des peuplades confédérées, « races d'hommes habiles et infatigables, tribus moins exercées à la guerre qu'au brigandage, » a dit Florus. La plus puissante de ces peuplades était celle des Salyens qui se divisait elle-même en plusieurs tribus, dont l'une, la tribu des Ségobriges, avait alors pour chef Nannus.

Tandis que Simos restait à la tête de la flotte. Protis se rendit avec quelques-uns de ses compagnons auprès de Nannus pour s'assurer de sa bienveillance. Le chef ségobrige accorda une généreuse hospitalité aux étrangers et les invita à un banquet à l'issue duquel sa fille Gyptis devait choisir un époux parmi les convives, en présentant, suivant l'usage, une coupe remplie d'eau à celui qui aurait obtenu ses préférences. Les prétendants étaient nombreux, car Gyptis était renommée pour sa beauté. Absente au moment de l'arrivée des Phocéens. elle n'apparut qu'à la fin du repas. Se tournant alors du côté des étrangers. elle fut frappée du noble maintien et de la fière tournure de Protis ; elle s'avança vers lui et lui offrit la coupe d'eau. Nannus accepta Protis pour gendre et lui donna, pour lui et ses compagnons, un petit territoire abrité par de hautes montagnes et où la mer formait, en pénétrant entre deux collines, un vaste port d'une sûreté admirable. Sur la colline la moins haute, du côté du midi, les Phocéens jetèrent les fondements d'une ville qui reçut le nom de *Massalia*, de deux mots celtiques : *Mas Salyorum*, demeure des Salyens.

Le tableau dans lequel M. Puvis de Chavannes a mis en scène les fondateurs de Massalia satisfera-t-il les archéologues marseillais ? La vue, prise des hauteurs où la tradition veut qu'on ait élevé le temple de Diane, — remplacé plus tard par la cathédrale de la *Major*, — embrasse le versant occidental de la colline marseillaise qui regarde la pleine mer, et que bordent actuellement les nouveaux bassins de la Joliette et des Docks. Ce versant se prolongeait anciennement dans la mer jusqu'au rocher de l'Esteou, et formait une petite plage semi-circulaire ; mais, par la suite, la vague emporta la plage, et vint battre les rochers dominés par la cathédrale. Ce n'est que depuis quelques années que des travaux gigantesques sont venus métamorphoser de nouveau ce rivage. Les falaises ont été minées, les pentes aplanies, et les

terrains conquis sur les eaux se sont couverts de constructions superbes, auxquelles on a donné le nom de l'intelligent financier qui fut un des promoteurs de la transformation de Marseille.

Peut-être eût-il mieux valu, — pour l'exactitude historique, que M. de Chavannes dirigeât nos regards sur le vieux port, sur le Lacydon, ce magnifique bassin naturel au bord duquel les Phocéens construisirent certainement leurs demeures. Il a préféré donner pour fond à son tableau la haute mer où surgissent les îles de Pomègue, de Ratonneau et du Château-d'If, et nous montrer les compagnons de Protis fondant leur colonie en face de la petite plage semi-circulaire, tout près des lieux où s'élève aujourd'hui la cité Mirès.

Les constructeurs sont relégués au troisième plan dans la composition de M. de Chavannes. Le premier plan est occupé par deux groupes qui symbolisent vraisemblablement la pêche et le commerce, les deux grandes sources de prospérité de la colonie phocéenne. Le groupe du Commerce se compose de trois jeunes femmes déployant de riches tissus; le groupe de la Pêche, de deux matrones faisant griller des merlans, en présence de deux petits garçons dont l'un, couché à plat ventre sur le sol, aspire gravement la fumée et le fumet de cette cuisine en plein air.

Ce dernier groupe, qui attire immédiatement l'attention, paraît être l'épisode principal de la composition.

L'autre tableau, — *Marseille, porte d'Orient*, — nous montre des indigènes de toutes les contrées du Levant, voguant vers la florissante cité dont on aperçoit à l'horizon les ports immenses encombrés de navires. Parmi ces Levantins, aux types un peu confus, on distingue un vieux Grec, aux bras nus, aux énormes moustaches blanches, couché près de l'écoutille et plongeant ses regards au fond de la cale. C'est le seul personnage un peu vivant de cette troupe voyageuse. Ah! la belle paire de moustaches!

On sait que M. Puvis de Chavannes excelle à donner de la solennité aux détails les plus humbles. C'est ce qu'on appelle un peintre de style. Le malheur est qu'il ne s'est jamais donné la peine de modeler une figure et qu'il ne prend même plus celle de donner à ses silhouettes des contours élégants.

Ce qu'il y a de mieux dans ses deux grandes toiles, ce sont les fonds dont le dessin a de la simplicité, la couleur de la justesse et de l'harmonie.

•

M. Chenavard est un penseur. Quand M. Chenavard couve sa

pensée, il se fait un grand silence ; quand la pensée de M. Chenavard éclôt, on croit entendre le bruit du tonnerre et on voit apparaître quelque chose de gigantesque, de formidable , *monstrum horrendum*, *informe*, *ingens*...

Heureusement que M. Chenavard ne pense pas souvent ! Sa dernière gestation a duré quinze ans.

Il s'est produit tout d'abord un grand scandale autour de son nouveau-né, la *Divina tragedia*. Des gens mal intentionnés ou peu clairvoyants avaient prétendu reconnaître dans cet ouvrage une hérésie de la pire espèce, tandis qu'en réalité l'auteur a voulu exprimer le *Triomphe du christianisme sur les religions antiques*.

Au centre de la composition , le Père Eternel , assis sur l'arc-en-ciel, la tête dans les nuées, soutient sur ses genoux le Crucifié, près duquel plane la divine colombe. En arrière de ce groupe se tient modestement la Madone, avec le *bambino* dans ses bras, et tout au tour, évoluent, tourbillonnent, luttent, frappent et crient les faux dieux du paganisme : Diane lançant au Christ une flèche impuissante ; Hercule, monté sur Pégase et brandissant sa massue; Minerve ayant un serpent pour ceinture et secouant la tête de Méduse ; Apollon, un couteau entre les dents, écorchant Marsyas; la vieille Maïa, l'Indienne, accroupie et pleurant sur le corps de Jupiter-Ammon, aux cornes de bélier, et d'Isis-Cybèle, à tête de vache et aux nombreuses mamelles ; Thor , levant son lourd marteau sur le monstre Jor-moun-gar-dour , qui l'enlace de sa queue de squale et le mord à la gorge; Mercure emportant Pandore; la Mort, secouant sa faux et la Justice ses balances, etc.

Au milieu de cette sarabande infernale , on ne voit que deux groupes pacifiques : les Parques dont rien ne saurait suspendre la lugubre tâche, et Vénus, l'éternelle volupté , couchée sur une peau de tigre, dont l'Amour et Bacchus tiennent les extrémités.

Cette dernière figure rappelle l'*Antiope* du Corrége ; Apollon écorchant Marsyas rappelle le *David tuant Goliath* de Daniel de Volterre, et aussi une figure de la Sixtine ; Hercule chevauchant Pégase rappelle un des *Cavaliers* de Raphaël ; le groupe du Père et du Fils rappelle la *Trinité* d'Albert Durer, qui est au Belvédère... M. Chenavard a une excellente mémoire ; il connaît ses maîtres sur le bout du doigt et prend son bien partout où il le trouve. Nous ne lui en faisons pas un crime. Il dessine, d'ailleurs, comme personne en France ne dessine aujourd'hui : voilà ce qu'on ne saurait trop répéter aux braves gens que son amphigouri a justement déconcertés et aux petits peintres qui le raillent d'avoir exécuté son tableau en manière de carton légèrement teinté.

Il s'en faut que M. Bouguereau soit aussi nébuleusement tragique, aussi obscurément profond que M. Chenavard. C'est un artiste doux, consciencieux, instruit, qui se contente de dessiner avec une correction professorale et de peindre avec une fadeur incomparable des banalités mythologiques comme celle-ci : *Apollon et les Muses*, vaste tableau destiné à orner le plafond de la salle des concerts au théâtre de Bordeaux.

La composition présente en hauteur trois plans, trois étages, non compris un sous-sol. Apollon-Soleil, debout et tenant sa lyre, occupe le milieu de l'étage le plus élevé; de sa tête rayonnante jaillit la lumière, qui éclaire tous les autres dieux. A sa droite sont les neuf Muses — cinq debout et quatre asises — ayant à la main des cahiers de musique. Derrière elles sont assis, côte à côte, Neptune et Thétis, Pluton et Proserpine. A la gauche d'Apollon, nous voyons le grand Jupiter et la blanche Junon, groupés familièrement sur le même siége et entourés de nombreuses divinités, parmi lesquelles nous distinguons Minerve debout, Vulcain assis, Bacchus pressant la taille d'Ariane, Vénus maussade, ayant près d'elle le petit Cupidon. — Au second étage, Hercule accoudé sur sa massue et Mars qui lui fait pendant, accoudé sur son bouclier, témoignent par leur attitude et l'expression de leur physionomie l'ennui qu'ils éprouvent à assister au concert olympien. Pan, le joueur de chalumeau, étendu à plat ventre sur un nuage, à côté de Mars, sourit d'un air railleur; le musicien rustique trouve apparemment quelque fadeur à la romance langoureuse que chantent en chœur le bel Apollon et les Muses. Les trois Grâces debout non loin d'Hercule et se tenant enlacées, *de more vetusto et classico*, posent... pour la grâce. — A l'étage inférieur, au rez-de-chaussée, des Nymphes, des Naïades, des Fleuves, des Satyres et des Faunes sont accroupis sur le sol et paraissent plus occupés à réfléchir à leur position subalterne qu'à regarder ce qui se passe dans l'Olympe. Mercure, portant dans ses bras Psyché, s'élance par une trappe qui ouvre sur la cave, au fond de laquelle on aperçoit le roi Midas bouchant ses oreilles d'âne pour ne pas entendre la musique céleste.

Telle est la composition *magistrale*, ordonnée par M. Bouguereau avec une science consommée du balancement des groupes. Ces groupes sont au nombre de huit ou dix ; ils se correspondent très symétriquement, comme les fenêtres sur la façade d'une maison; mais il y a entre eux de grands pans de mur, — de ciel, veux-je dire, — qui sont absolument nus.

Tous les personnages qui assistent au concert sont en tenue officielle. Chompré et Demoustier, les grands maîtres des cérémonies mythologiques, ne trouveraient rien à reprendre à leurs attributs. Jupin se reconnaît à son sceptre et à ses carreaux ; Minerve, à sa lance ; Mars, à son casque ; Mercure, à son pétase et à ses talonnières ; Vénus, à ses colombes ; Bacchus, à son tigre ; Diane, à son croissant ; les Faunes, à leur nature hybride ; les Fleuves et les Naïades, à leur *urne penchante*... Il n'y a pas un de ces braves dieux que nous n'ayons dejà rencontré plusieurs centaines de fois avec le même attirail, voire dans la même attitude. On est tout content de se retrouver ainsi en pays de connaissances ; ça remet un peu de l'émotion causée par ce diable de Jormoungardour.

Le moindre défaut du plafond de M. Bouguereau est de ne pas plafonner. La science de la perspective verticale, des raccourcis audacieux, s'est à peu près perdue. M. Tony Faivre s'en est tenu à la manière languissante de Coypel dans l'exécution de son tableau allégorique, les *Premières heures du jour*, destiné, selon toute apparence, à servir de plafond, et qui remplirait certainement beaucoup mieux ce but que la machine à trois étages de M. Bouguereau.

Nous ne savons trop ce qu'on pourrait faire de l'immense toile sur laquelle M. Bin a représenté *Prométhée enchaîné*. M. Bin croit que pour exprimer la grandeur épique et la force surnaturelle des dieux conçus par le génie antique, il est nécessaire d'employer des proportions colossales. Il se trompe. Cet artiste a, du reste, des naïvetés de géant bien amusantes, témoin la petite fumée qui se dégage du petit feu où l'énorme Vulcain fait rougir ses fers et qui va rendre au gigantesque Prométhée le service d'une feuille de vigne.

M. Gustave Moreau a d'autres naïvetés d'érudit : il se creuse la tête et se torture l'esprit pour interpréter les mythes antiques et finit par y découvrir les choses les plus étonnantes, par exemple que *Prometheus* était une première incarnation du Christ et que le taureau qui a enlevé la blonde *Europa* avait une tête d'homme et portait jabot. M. Moreau s'est si bien entiché de ses trouvailles, qu'il en oublie le boire et le manger, le dessin et la couleur.

Quand des artistes de la valeur de MM. Bin et Gustave Moreau font ainsi fausse route, il n'est pas étonnant que tant de jeunes

gens inexpérimentés perdent le peu qu'ils ont de sève en s'adonnant aux mythologiades ! — Mais, disent les critiques qui se sont constitués les apôtres du style, le grand art consiste à peindre le nu, et la mythologie étant le genre qui fournit le plus de nudités, il faut encourager les tableaux mythologiques. — Il n'est rien de plus beau sans doute que le corps humain, et les maîtres nous ont appris quel parti la statuaire et la peinture peuvent tirer de sa représentation. Mais ce n'est plus le nu, c'est la nudité que peignent et sculptent la majeure partie des artistes de ce temps. Depuis quelques années, les expositions sont envahies par des femmes *déshabillées*, étalant leurs formes dans les attitudes les moins décentes.

Le plus souvent, c'est à la sauce mythologique que nos jeunes peintres accommodent ces chairs plus ou moins appétissantes. M. Philippe Parrot, l'un des chefs de cette bande de cuisiniers pornographes, met la femme déshabillée aux prises avec un grand diable de cygne blanc qui se frotte à elle, comme un chat à sa maîtresse (*Léda*); M. Hippolyte Dubois la transporte dans la profondeur des forêts, appuyée sur une longue javeline et tenant en laisse deux superbes lévriers qui se désaltèrent (*Diane*); M. Cordier l'assied près d'un rocher tapissé de feuillages, répondant à l'appel de deux petits bergers qui la hèlent dans le lointain; M. Alfred Loudet nous la montre blessée mortellement et soutenue par un chasseur éperdu (*Céphale et Procris*); M. Foulongne l'accroupit *Au bord d'une source* (Naïade); M. Eugène Féliz la couche sur une peau de tigre, au beau milieu des bois (*Bacchante endormie*); M. de Beaujeu la fait danser, le thyrse sur l'épaule, en compagnie d'un lévrier noir (le *Prélude*, autre bacchante); M. Ulmann et M. Coessin de la Fosse la couchent, inconsolable, sur le bord de la mer (*Ariane abandonnée*); M. E. Genty la représente en *Vénus essayant les flèches de l'Amour;* M. D. Casey, un sectateur de Rubens, la renverse pâmée sur un nuage folâtre (*Io*); M. Luc-Olivier Merson lui aplatit un peu les seins et lui donne une mine maussade (*Apollon exterminateur*).

Puis viennent les faiseurs d'allégories qui la retournent et la contournent de cent façons diverses. M. Romain Cazes, — un clair de lune d'Ingres, — la met debout dans un paysage naïf, couronnée de marguerites et semant des fleurs (*le Printemps*); M. Gaston Saint-Pierre personnifie en elle *la Jeunesse*; M. Armand Cambon, — un autre Ingriste, — la transforme en lorette retour de

Mabille, et l'intitule la *Vérité sous un domino de bal ;* M. Emile Lévy, un raffiné, la fait roide et laide à plaisir, lui place un bébé sur l'épaule, un autre bébé jouant du mirliton à ses pieds. et nous la présente comme une personnification de la *Musique ;* M. Eugène Froment, — un ultra-raffiné, — la disloque, l'entoure de serpents en zinc et veut que ce soit une *Charmeuse* ; M. François Sans, élève de Couture, en fait une trinité fantastique : *la Fortune, le Hasard et la Folie distribuant des hochets au monde.*

Nous avons encore les pornographes qui découvrent la *femme nue* dans toutes les littératures. Sous prétexte d'une *Idylle* à la Théocrite, M. Ranvier nous la montre pâle, blonde, assise avec un enfant sur les genoux, près d'un pâtre brun, très peu vêtu lui aussi et jouant du chalumeau ; M. Armand Laroche, dans une autre *Idylle*, la rapproche davantage de son berger ; M. Jules. Machard la suspend par les poignets au-dessus des flots écumeux (*Angélique attachée au rocher*); M[me] Beauvais-Lejault la représente les pieds dans l'eau, cherchant à séduire un pêcheur à la ligne (*le Pêcheur et l'Ondine*); M. Voillemot l'habille d'une tunique de tulle noir pour mieux faire ressortir sa blanche carnation (*Velléda*); M. Laugée l'expose affaissée contre un mur, sous les yeux de deux indiscrets (*la Pia dei Tolomei*); M. Pierre Cabanel fils nous la fait voir accroupie auprès du cadavre d'un noyé (*Héro retrouvant le corps de Léandre*) ; M. Sevestre la fait périr elle-même (la *Mort de Desdémone*) ; M. E.-B. Michel, plus généreux, la met en tête à tête avec un joueur de mandoline (*le Fils du Titien et Beatrice Donato*); M. Aug. Laurens, s'inspirant de la *Femme au perroquet* de maître Courbet, nous donne le *Réveil de Némorine.*

Il n'est pas jusqu'aux livres saints, aux pieuses légendes, qui ne fournissent leur contingent de femmes déshabillées, témoins l'*Eve*, de M. Ducrot, la *Chaste Suzanne*, de M. de Boucherville, la *Madeleine repentante*, de M. Ottin fils, et la *Tentation de saint Antoine*, de M. Anatole Vély. Ce dernier, contrairement à M. Isabey, a cru qu'il suffisait d'une seule tentatrice ; je pense, comme lui, qu'il faudrait être dix fois saint pour résister à une aussi provocante apparition ; mais je ne vois pas du tout la nécessité de mettre un petit garçon en tiers dans l'entrevue.

Plusieurs de ces femmes déshabillées sont très laides, très disgracieuses ; leurs contours sont inélégants, leurs carnations exsangues. Quelques-unes sont peintes avec un véritable talent : la *Léda*, de M. Parrot, est vulgaire et sensuelle, mais son corps

finement modelé se détache sur un paysage vigoureux ; la *Diane*, de M. Dubois, est moins vivante, mais elle a du style ; la *Nymphe Echo*, de M. Cordier, modelée en pleine pâte et en pleine lumière, a des formes un peu massives, mais son mouvement est d'une grande vérité et l'exécution est d'un coloriste énergique ; la *Bacchante*, de M. Féliz, l'*Angélique*, de M. Machard, et la tentatrice, de M. Vély, se distinguent par la souplesse des formes et l'harmonie de la couleur. Il y a des détails vivement et spirituellement accusés dans l'*Idylle*, de M. Ranvier.

Nous n'en avons pas fini avec les nudités. Il y en a quelques-unes dont les titres ne disent pas grand'chose ; ce ne sont pas les moins bonnes.

On devait s'attendre à ce que la *Femme couchée*, de M. Jules Lefebvre, — le grand succès du Salon de 1868, — aurait son pendant cette année. C'est M. Henner, ancien élève de Rome, qui s'est chargé de faire ce pendant. Je ne dirai pas que son œuvre soit aussi goûtée que l'a été celle de M. Lefebvre, mais elle est certainement très regardée. Et comment ne le serait-elle pas ?... Une jeune femme, d'une blancheur d'ivoire, s'est endormie toute nue sur un divan noir ; son bras droit est replié sous sa tête, le gauche est appuyé sur un coussin ; la chevelure blonde, peu abondante, est dénouée ; le visage, tourné du côté de la muraille, ne montre qu'un profil assez insignifiant ; la jambe gauche est ramenée sur l'autre, de façon que la hanche de ce côté fait saillie, et que le ventre et le torse, modelés avec une finesse extrême, se présentent presque de face et en pleine lumière.

J'ai entendu un bon bourgeois expliquer à sa femme que cette figure laiteuse sur ce divan noir était une allégorie de la *Nuit*. Le fait est que le tableau de M. Henner a besoin d'être expliqué et commenté pour les honnêtes femmes qui ignorent les raffinements de coquetterie d'un certain monde.

Sous le rapport de l'exécution, cette *Femme couchée* présente, vue à distance, une assez grande pureté de contours et un coloris délicat dans les chairs. De près, on remarque que le noir du divan, qui manque absolument de lumière, projette des reflets gris sur le corps, dont l'apparence a, par suite, quelque chose de morbide.

Si la *Femme couchée* de M. Henner paraît malade, la *Messaouda* de M. Humbert, femme mauresque étalée sur un divan rouge, tourne tout à fait au cadavre. Tel est, du moins, l'avis des visi-

teurs, celui surtout des belles visiteuses, qui ne peuvent voir sans indignation leur sexe aussi maltraité. C'est une figure étrange tout de même que cette Africaine aux cheveux roux, étendue comme un crucifix sur son vaste divan, ayant pour toute parure un gros diamant placé sur le front. Ses yeux enfoncés et cernés de bistre ont une expression farouche. La lumière éclaire la robuste poitrine et les larges flancs de cette prisonnière du sérail. Les chairs, d'une couleur ambrée, chaude et quelque peu violente, sont modelées avec une rare fermeté.

M. Humbert est un réaliste brutal, si l'on veut; mais, que l'on me nomme beaucoup de peintres d'aujourd'hui qui soient capables de tenir un tableau dans une gamme de couleur aussi riche, aussi finement nuancée, aussi harmonieuse !

La *Judice*, de M. G. Jacquet, — jeune femme nue, assise dans son boudoir et écartant une tapisserie par un mouvement qui n'est pas précisément pudique, — paraît être, malgré son titre exotique, une beauté éminemment parisienne : son charmant minois le dit, mais il ne faudrait pas regarder les bras et les jambes ; leurs formes inélégantes appartiennent à je ne sais quelle race. L'exécution, d'ailleurs, est pleine de franchise : le sang. court sous l'épiderme satiné.

III

Décadence de la peinture d'histoire, — Les dieux et les personnages allégoriques s'en vont. — Triomphe du genre anecdotique. — Anecdotes grecques : MM. Hillemacher et Biennoury. — Anecdotes romaines : MM. Gendron, H. Le Roux, Ad. Moreau, O. Mathieu et Glaize père. — Pompéiana : MM. G Boulanger, Ch. Brüloff, Ed. Dantan, Vera et Coomans. — La *Peste à Rome*, par M. Delaunay. — Histoire sacrée et histoire ecclésiastique : MM. Hennebicq, H.-L. Lévy, Omer-Charlet et Lindenschmidt. — Gauloiseries : MM. Ehrmann et Luminais. — Anecdotes françaises : MM. Toudouze, Comte, Fichel, Scheffer. Dauban, Muller, Andrieux, E. Charpentier, etc. — Bonapartiana. — La *Mort de Dupetit-Thouars*, par M. Biard. — Prédiction concernant MM. Pils et Yvon. — Troupiers minuscules : MM. Protais et Detaille. — MM. Regamey et de Neuville. — La *Famine* par M. Guillaumet, et l'*Inondation*, par M. Leullier.

Pendant longtemps, l'art moderne n'a vu dans l'histoire — comme dans la mythologie — que des types correspondant à tel ou tel caractère, des personnifications de telle ou telle vertu, de tel ou tel vice. C'est ainsi qu'Ulysse a servi à personnifier la ruse, Achille la fougue guerrière, Hécube la tendresse maternelle, Clytemnestre l'adultère, Crésus le luxe, Enée et Coriolan la piété filiale, Scipion la continence, Caton le mépris de la mort, Brutus la fermeté stoïque, Marc-Aurèle la clémence, Pénélope et Lucrèce la fidélité conjugale, Aristide la justice, Curtius le dévouement civique, Socrate la philosophie.... En mettant en scène ces personnages typiques, on ne se souciait guère de leur donner la physionomie et le costume de leur race ; on les faisait beaux ou laids, suivant qu'ils exprimaient le bien ou le mal ; on les habillait de *draperies* conventionnelles ou de vêtements modernes : Vénitiens ou Florentins dans les tableaux de l'école italienne, ils se transformaient en Flamands ou en Allemands sous le pinceau des artistes du Nord. De toute façon, il n'était tenu aucun compte de la vérité historique, des mœurs, des usages et des caractères des différents peuples. On ne voyait dans les grands hommes de tous les temps que les premiers rôles de l'éternelle comédie humaine.

David, il faut le reconnaître, fut un des premiers peintres qui

eurent l'idée d'apporter quelque exactitude dans l'interprétation des scènes de l'histoire ; tout en continuant à allégoriser les personnages célèbres de l'antiquité, il s'inspira des études archéologiques faites par les Winckelmann, les Milizia, les Barthélemy, les Caylus, les d'Agincourt, pour éviter les anachronismes dans la représentation des armures, des meubles et des autres accessoires. Mais, sa préoccupation de la *couleur locale* ne s'étendit pas au delà. Ses disciples et les ennemis même de son enseignement achevèrent la réforme de la peinture historique, — les uns en poursuivant assidûment l'étude des monuments du passé, les autres en ramenant l'art à une observation plus intime de la réalité. Aux vagues généralités d'un allégorisme désormais incompris, succédèrent des compositions claires, précises, dont les personnages vivaient, agissaient, étaient vêtus conformément à la vérité historique et à la vérité humaine.

Paul Delaroche s'attacha surtout à la première de ces vérités ; Delacroix à la seconde. L'*Assassinat du duc de Guise*, le *Cromwel*, le *Charles Ier*, la *Jane Grey*, sont des chefs-d'œuvre au point de vue archéologique ; le *Marc-Aurèle*, le *Trajan*, l'*Evêque de Liège*, le *Marino Faliero* sont des chefs-d'œuvre au point de vue de la réalité passionnée et vivante.

Delaroche a eu malheureusement beaucoup plus d'imitateurs que Delacroix. Par amour de l'exactitude archéologique, nos jeunes artistes sont tombés dans un excès contraire à celui qui portait les anciens peintres à tout généraliser : ils ne voient partout que le détail ; au lieu de représenter les grands événements qui ont bouleversé le monde, ils s'enquièrent des anecdotes les plus puériles ; ils négligent les caractères expressifs, la moralité politique ou philosophique, pour mettre en relief les particularités curieuses.

La peinture d'histoire a été remplacée par la peinture archéologique et anecdotique.

M. Hillemacher a emprunté à l'histoire grecque une anecdote qui a servi de thème aux rhéteurs de tous les pays pour déclamer contre l'ingratitude des classes populaires. Plutarque raconte que le jour où les Athéniens s'assemblèrent pour frapper d'ostracisme Aristide, dont le seul tort, à leurs yeux, était d'être le chef du parti aristocratique, un citoyen de la campagne qui n'avait jamais vu ce grand homme et qui ne savait pas écrire, s'approcha de lui et le pria de tracer son propre nom sur la coquille de vote. « Lors, lisons-nous dans la traduction d'Amyot, Aristides s'esbahis-

sant, lui demanda si Aristides lui avoit fait quelque desplaisir. — Nenny, respondit le paysan, et qui plus est, je ne le cognois point, mais il me fasche de l'ouïr ainsi partout appeler le Juste. »

M. Hillemacher a représenté cette scène avec plus d'esprit que de vérité. Son paysan, aux jambes et aux bras nus, à la peau bronzée, au type vulgaire, au costume grossier, eût paru suffisamment rustique, sans qu'il fût nécessaire de lui placer des oies sur le dos, un chapelet de petits oiseaux morts à la ceinture et un panier de légumes à ses côtés. Il est fort peu probable que notre homme se fût embarrassé de tout cet attirail pour se rendre au Pnyx. Quant à l'élégant eupatride, en tunique rose, à la chevelure bouclée et retenue par un ruban bleu, qui s'est adossé nonchalamment à la muraille pour causer avec le paysan, je ne puis voir en lui le grave et sévère rival de Thémistocle. M. Hillemacher aurait dû s'inspirer, pour peindre cette figure, de la superbe statue découverte à Herculanum et transportée au musée des Studj où elle passe pour être l'image du célèbre Athénien (1). La tête de cette statue a un caractère imposant de noblesse et d'austérité.

Il eût été à désirer aussi que M. Biennoury prît pour modèle de son *Esope composant une fable*, l'admirable figure de la villa Albani, où, sans déguiser la maigreur et la difformité du poète, le statuaire antique a exprimé d'une façon saisissante la douceur de son caractère, la finesse de son esprit, l'élévation de sa pensée. M. Biennoury, ancien prix de Rome, a préféré mettre en scène une sorte d'énergumène auquel un chien aboie et qu'un homme à mine de philosophe se prépare à fustiger. — Peinture d'une sécheresse extrême, d'ailleurs.

Sous prétexte de nous introduire, avec Collatin et Sextus, dans le chaste gynécée de *Lucrèce*, M. Gendron nous mène dans un atelier de couturière : — ce n'est pas le moment de la morte saison ; il y a des étoffes dans toutes les mains, sur tous les meubles. Quelques-unes des ouvrières sont charmantes. Pourquoi la couleur du tableau est-elle si fade ?

Nous regrettons aussi que M. Hector Le Roux s'obstine à peindre toutes ses compositions dans une gamme de tons pâles et presque blafards. — Le *Miracle de la Bonne Déesse* est une scène intéressante et dont le sujet a été fourni à l'artiste par Denis d'Halicarnasse. La vestale Æmilia ayant confié la garde du feu sacré à une jeune novice, celle-ci s'endormit et le feu s'éteignit. Ac-

(1) Quelques archéologues ont cru y reconnaître le portrait d'Eschine.

cusée par les pontifes d'avoir causé cette catastrophe en violant ses vœux de chasteté, Æmilia allait se voir condamnée à être enterrée vivante ; mais, forte de son innocence, elle étendit les mains sur l'autel de Vesta, en présence de ses compagnes et des pontifes, implora l'assistance de la Bonne Déesse, déchira un pan de sa robe de lin et le jeta sur les cendres refroidies du brasier sacré. Ce lambeau s'enflamma aussitôt, et la vestale fut ainsi justifiée.

M. Le Roux s'est écarté de ce récit sur plusieurs points ; il nous montre la prêtresse vêtue de deuil, agenouillée et se cramponnant, par un mouvement d'effroi bien rendu, au pied de la statue de bronze de Vesta, tandis que, derrière elle, l'autel sur lequel elle a jeté un morceau de son voile se rallume à un long jet de flamme qui descend du ciel par l'ouverture de la voûte. A droite, les vestales, au nombre de quatorze, les unes assises, les autres debout, témoignent leur surprise du miracle. Il y aurait à faire plusieurs critiques de ce tableau au point de vue archéologique : nous nous contenterons de rappeler que le nombre des vestales, qui était originairement de quatre, fut porté ensuite à six, et que l'édifice circulaire, image de la Terre, au centre duquel était entretenu le feu sacré, ne contenait pas de statue de Vesta. Mais M. Le Roux possède mieux que l'érudition de l'archéologue : il a le sentiment du poète.

Le *Néron chez les belluaires*, de M. Adrien Moreau, donne l'idée de gandins modernes travestis en Romains et agaçant les bêtes féroces du Jardin d'acclimatation ; l'*Agrippine apprenant la mort de Britannicus*, de M. Oscar Mathieu, est une scène de la tragédie de Racine, interprétée par des cabotins : la *Facétie de Caligula*, de M. Glaize père, se joue aux Bouffes. Exécution médiocre.

M. Gustave Boulanger n'est pas plus antique, mais il est plus fin, plus spirituel. Sous ce titre : la *Promenade sur la voie des tombeaux à Pompéi*, il nous montre deux lorettes, — une brune piquante, vêtue d'une robe bleue et d'une palla jaune, et une rousse majestueuse tout habillée de blanc, — qu'escorte une esclave bronzée portant un immense parasol, et vers lesquelles se penche amoureusement un jeune cocodès posté sur une terrasse. D'autres belles dames et d'autres galants se promènent ou stationnent. Ces figures, de proportions très-exiguës ont de l'élégance et de la désinvolture ; mais la netteté excessive de la touche leur donne de la dureté.

Un peintre russe, M. Charles Brüloff, exposa en 1834 un assez

mauvais tableau, le *Dernier jour de Pompéi*, dont le succès fut considérable. Un artiste belge, M. Coomans, nous offre cette année la *Dernière heure de Pompéi*, où nous trouvons, à défaut de mélodrame, de charmants détails de costume et d'ameublement et un coloris agréable. L'*Épisode de la destruction de Pompéi*, de M. Edouard Dantan, vise plus à l'effet, mais ne témoigne pas d'une bien grande originalité; la figure principale est tirée du *Massacre des Innocents*, de L. Cogniet. M. Alejo Vera, peintre espagnol, nous a envoyé de Rome deux compositions bien étudiées: la *Toilette d'une dame à Pompéi* et la *Communion dans les Catacombes*.

La Légende Dorée, de Jacques de Voragine, a fourni à M. Delaunay le thème d'une composition très-dramatique, la *Peste à Rome*: « Et alors apparut visiblement un bon ange qui ordonnait au mauvais ange, armé d'un épieu, de frapper les maisons, et autant de fois qu'une maison recevait de coups, autant il y avait de morts. »

Le bon ange voltigeant en l'air et brandissant un glaive, indique au mauvais ange, vêtu de noir et décharné, la porte d'un palais ou d'un temple. Le génie exterminateur y enfonce violemment son épieu. Des gens éperdus s'enfuient en se cachant le visage. D'autres, en proie au fléau, s'accroupissent pour mourir; une femme se renverse en montrant le poing à la statue impuissante d'Esculape; quelques cadavres jonchent déjà le sol, dans des postures qui attestent les convulsions d'une mort atroce. Au fond, dans une rue solitaire, s'élève la fumée d'un feu allumé pour dissiper les miasmes pestilentiels. A gauche, sur les degrés d'un vaste escalier, au pied duquel se dresse la statue équestre de Constantin, on aperçoit une procession de chrétiens. Le ciel, d'un aspect sinistre, répand de vagues lueurs sur cette scène de désolation.

Tout ce tableau est tenu dans une gamme sombre et riche à la fois. M. Delaunay s'est efforcé d'atteindre à l'expression par la force de la couleur, sans renoncer aux qualités de dessin et de style qu'il a puisées à l'école de Flandrin et qui lui ont valu le grand prix de Rome en 1856; son œuvre donne les plus hautes espérances.

Parmi les compositions dont les sujets sont tirés de l'histoire sacrée ou de l'histoire ecclésiastique, nous devons citer: les *Lamentations de Jérémie*, scène très-mouvementée, très-pitto-

resque et énergiquement coloriée, par un artiste belge, M. André Hennebicq, qui n'en est, croyons-nous, qu'à ses débuts; — les *Hébreux captifs, pleurant sur les ruines de Jérusalem*, grande toile d'une exécution large et vigoureuse, qui a valu une médaille à son auteur, M. Henri-Léopold Lévy; — la *Dernière leçon de saint Thomas d'Aquin*, composition bien ordonnée, d'un dessin savant, d'un sentiment élevé, par M. Omer Charlet, un de nos meilleurs peintres de tableaux d'église; — la *Fondation de la Société de Jésus*, de M. Lindenschmidt, réunion de figures émaciées par la mortification et dévorées du feu du plus ardent prosélytisme.

M. Luminais s'est souvenu qu'il avait commencé par être peintre d'histoire, et qu'il avait dû un de ses meilleurs succès à une grande *Bataille de Tolbiac*, qui se voit aujourd'hui au musée de Nantes; — il a laissé là les types et les mœurs de la Bretagne contemporaine, dans la représentation desquels il était devenu lourd et banal, et il s'est mis à *restituer* la physionomie et les accoutrements des Gaulois. Le tableau qu'il intitule *Désespérés* ! et où il nous montre des cavaliers lançant leurs chevaux dans des précipices, pour se soustraire à la poursuite des légions romaines, est très-dramatique; mais on voudrait, dans un aussi petit cadre, une facture moins énergique, moins sombre. — La *Védette gauloise*, postée sur les branches d'un chêne gigantesque, a une tournure pleine de fierté et de style.

Le *Vercingétorix*, de M. Ehrmann, ne manque pas non plus de caractère et d'expression; mais les personnages qui l'entourent ne sont pas bien à leurs plans; la couleur est froide et le fond du tableau est tout à fait manqué.

Les Francs nous apparaissent dans le *Supplice de Brunehaut*, brossé par M. Toudouze avec une verve endiablée, et dans un tableau que M. Gabriel Martin intitule les *Énervés* et où il nous fait voir les fils de Clovis II abandonnés sur la Seine, après avoir subi le supplice de l'énervation. Peintures de barbares très-curieuses à voir.

Il n'y a pas de Salon possible sans Jeanne Darc, Marie Stuart et Charlotte Corday, héroïnes chères à tout cœur français. — Cette année, nous avons une *Jeanne Darc vouant ses armes à la Vierge*, par Mme Laure de Châtillon. Il y a tant de poésie, tant de grandeur et à la fois tant de simplicité dans la Pucelle d'Orléans, qu'il ne faut pas s'étonner si la peinture a été impuissante jusqu'ici à représenter cette belle figure.

Les portraits que les artistes de la Révolution nous ont laissés de Charlotte Corday nous sembleraient idéalisés si nous ne savions qu'ils ont été exécutés d'après nature. A défaut de peinture, le Salon nous offre de l'intrépide Normande une statuette de marbre, dans laquelle Mme Joséphine Fortin a assez bien réussi à exprimer le mélange de douceur et d'énergie, de délicatesse et de force, qui était dans le caractère de celle qu'on a surnommée l'*Ange de l'assassinat.*

Marie Stuart a inspiré trois tableaux. Les auteurs nous sauront gré de ne pas insister.

Louis XI est décidement en faveur près des peintres. Un artiste russe, M. Boncza Tomachewski, nous le montre faisant son entrée à Paris où l'accueillent « trois belles filles faisant personnages de sirènes, toutes nues, et disant de petits motets et bergerettes. » (Jean de Troyes). — M. Adolphe Aze, poursuivant la série des révélations nous conduit à Lyon où, sous prétexte de faire admirer au vieux roi René les produits de l'industrie locale, le joyeux compère couronné s'amuse à courtiser les marchandes. — M. Antony Serres a mis en peinture, sous ce titre : *Louis XI et l'oiseleur*, le passage suivant de la Chronique scandaleuse: « Ce jour furent prinses pour le roy en ladite ville de Paris, toutes les pies, jays, chouettes, estant en cages ou aultrement, et estant privées ; et estoit escript, enregistré le lieu où avaient été prins lesdits oiseaux. » — Comme contraste à ces gauloiseries, M. Pierre Outin a représenté *Louis XI en prière* ; son tableau n'est pas le moins bon des quatre que nous venons de citer.

Mais la palme appartient à M. Charles Comte, qui a découvert dans Saint-Gelais le sujet d'une scène fort divertissante : *Bohémiens faisant danser de petits cochons devant Louis XI malade.* Un peintre vulgaire aurait fait là-dessus une bouffonnerie insupportable. M. Comte s'en est tiré avec infiniment d'esprit. Son tableau est d'une couleur excellente. Ses petits cochons sont ravissants.

M. Goze n'a pas craint de peindre l'*Assassinat du duc de Guise* après Paul Delaroche; c'était le plus sûr moyen de faire ressortir le talent de ce maître. — M. Fichel a représenté la terrible *Nuit du* 24 *août* 1572 ; le jury lui a décerné une médaille pour le récompenser d'avoir ainsi abandonné ses pastiches de Meissonier. — M. H. Debon a cru imiter Delacroix dans une *Fête donnée à Henri III à son passage à Venise* ; il a accumulé les couleurs les plus tapageuses et s'est abstenu de dessiner. — Le *Henri III à*

Saint-Cloud, de M. Arnold Scheffer, est une œuvre sagement composée, très-exacte dans les types et les costumes.

La Révolution française est fort maltraitée par MM. Dauban et Muller. Nous ne dirons rien de la caricature que M. Dauban a faite de *Mme Rolland*, mais la réputation de M. Muller nous oblige à nous arrêter devant le *Lanjuinais à la tribune, le* 12 *juin* 1793.

Vêtu avec l'élégance dont Robespierre donnait l'exemple, Lanjuinais, cramponné à la tribune, affecte un calme que dément son visage blême. Il est si ému qu'il ne voit pas le pistolet qu'un Montagnard, Legendre, lui applique sur la gorge. Autour de lui, sur les degrés et sur l'estrade même de la tribune, se livre une lutte des plus violentes. La salle est remplie de sans-culottes et de tricoteuses brandissant des sabres et des piques, hissant des bonnets rouges et des écriteaux sur lesquels on lit: A bas le fédéralisme! Dans le fond, des députés désertent leurs bancs. Des spectateurs placés dans les tribunes se démènent et gesticulent... D'où vient que cette scène, qui devrait être si émouvante, nous laisse indifférent? C'est que les divers personnages qui y figurent paraissent plus préoccupés de jouer leur rôle de manière à mériter les applaudissements du public que pénétrés de la situation où ils se trouvent. Ils s'échauffent à froid, ils se menacent sans se regarder, ils s'emportent avec calme. Les acteurs chargés de représenter les sans-culottes se sont fait, du reste, des *têtes* très-amusantes.

Ajoutez que tout cela est peint avec une mollesse grande, dans des tons absolument faux.

M. Andrieux, dans une scène analogue, — *la Convention refusant d'entendre Robespierre le* 9 *thermidor*, — a fait preuve d'une véritable passion. Son tableau n'est guère qu'une esquisse, mais une esquisse spirituelle et mouvementée.

Une des meilleures compositions qu'ait inspirées l'histoire de la grande république est celle que M. Eugène Charpentier a intitulée: *En route pour Valmy* (septembre 1792). Les volontaires s'arrachant aux embrassements de leurs femmes, de leurs amis, de leurs parents forment des groupes animés et pittoresques. Comme pendant à cette toile, M. Charpentier a peint les *Buttes Saint-Chaumont, le* 30 *mars* 1814. Les personnages, de très-petites proportions dans les deux tableaux, sont croqués avec esprit.

Les illustrateurs de la légende napoléonienne continuent à être aussi fades et aussi plats que possible. Leurs tableaux tapissent le pourtour du salon d'honneur ; il nous sera permis de ne rien ajouter à une pareille publicité.

La *Mort de Dupetit-Thouars à Aboukir*, par M. Biard, est une composition des plus pathétiques : l'intrépide officier, porté dans les bras d'un teloma,t n'est plus qu'un tronçon humain d'où la vie est près de s'échapper ; il conserve encore assez d'énergie, cependant, pour donner des ordres à ceux qui l'entourent. Les flammes rougeâtres des navires incendiés se font jour à travers les tourbillons de fumée et éclairent ce drame de lueurs sinistres.

Il y a quelques tons boueux et lourds dans ce tableau, et il règne un peu trop de confusion dans les derniers plans ; mais ces imperfections ne doivent pas nous empêcher de reconnaître la vigueur déployée par M. Biard, vigueur d'autant plus étonnante que cet artiste ne s'était guère fait connaître jusqu'ici que par des fantaisies plus ou moins grotesques du genre de celle qu'il a exposée cette année sous ce titre : *Passagers incommodés par une invasion de moustiques, de cancrelas et de maringouins.*

Les temps sont durs. La France ne livre plus de batailles, la France ne gagne plus de victoires, la France ne se couvre plus de gloire ! Les vieux maréchaux de la peinture militaire, Horace Vernet, Charlet, Bellangé, Raffet, ont eu raison de mourir... L'an dernier, nous nous demandions ce que deviendraient, en cas de paix persistante, les jeunes généraux, comme MM. Pils et Yvon. Nous prédisions à M. Pils qu'il se ferait peintre de madones, à M. Yvon qu'il s'adonnerait à la nature morte. C'était trop bien augurer de l'avenir de ces deux artistes. M. Pils se contente de colorier des vignettes d'une banalité bourgeoise, telles que le *Retour d'une battue au château de la B.* M. Yvon garde obstinément le silence, attendant le moment de prendre ses invalides à l'Institut, où son confrère M. Pils a eu la chance de le précéder, l'an passé.

Les militaires de M. Protais sont restés maîtres du champ de bataille ; mais l'inaction prolongée leur a enlevé toute humeur belliqueuse : ils sont réduits à déployer leur *furia* en se précipitant vers une *Mare* pour se désaltérer, ou en exécutant le *Percement d'une route* à travers une forêt. Ils sont tout petits, d'ailleurs, plus petits que les bonshommes de Meissonier, ce qui ne les empêche pas d'être très-délurés, très-alertes, pleins de crânerie, de vrais troupiers français, en un mot. Le tableau du *Percement* nous plaît surtout : le paysage vaut mieux encore que les figures.

Un nouveau venu, M. Detaille, a peint avec une précision méticuleuse un *Repos pendant la manœuvre au camp de Saint-Maur.*

Les grenadiers de la garde assis ou couchés au premier plan, les officiers debout et causant, sont parfaits d'attitudes et d'expressions ; les types, saisis avec une justesse charmante, offrent la plus grande variété. Je n'ai qu'un reproche à faire à ce petit tableau, c'est que la lumière s'y répartit trop également et que l'exécution est d'une netteté un peu monotone.

Les *Cuirassiers*, de M. Regamey, ne valent pas ses *Sapeurs* du dernier Salon. — On ne se douterait jamais, à voir les *Cent-Gardes* de M. Albert Girard, que l'auteur a obtenu le grand prix de Rome en 1861. — M. de Neuville n'a jamais fait mieux que ses *Éclaireurs d'avant-garde passant une rivière :* c'est de la peinture saine, vigoureuse, pleine de franchise et de solidité.

M. Louis-Félix Leullier, qui a été médaillé en 1841 pour un tableau représentant l'*Héroïsme de l'équipage du vaisseau le Vengeur*, et qui depuis n'avait plus guère fait parler de lui, M. Leullier nous est revenu avec une machine énorme : les *Inondés de la Loire*. Comment ne pas frapper l'attention avec une toile qui mesure plus de 80 mètres carrés?

Et quel mélodrame fut plus fertile en incidents lamentables! Des mères qui, les pieds dans l'eau, élèvent au-dessus de leurs têtes leurs nourrissons ; des jeunes filles échevelées, surprises dans le plus simple appareil ; des enfants qui crient, des hommes attérrés, des nageurs désespérés, des noyés que le gouffre attire, des gens que des murs écrasent en s'écroulant, des sauveteurs qui ne savent à qui entendre, et — pour mettre le comble à l'horreur du spectacle — des oiseaux de proie planant, dans le ciel sombre, au-dessus de cette foule misérable....

Si vous n'êtes pas complètement terrifié, c'est que vous n'avez jamais pleuré à l'Ambigu.

M. Leullier n'a épargné aucune des ficelles propres à exciter l'émotion. Son tableau est écrit dans le style le plus noir qui se puisse imaginer...

Voulez-vous maintenant un vrai drame? Regardez la *Famine*, de M. Guillaumet. La scène se passe en Algérie. A gauche une vieille femme exténuée par la faim et fixant sur nous des yeux farouches, soutient le cadavre livide de sa fille. Celle-ci, à demi-nue, est hideuse : à ses mamelles taries se suspend un enfant. A droite, des malheureux, accroupis près d'un mur, font d'inutiles efforts pour se soulever et pour aller rejoindre, dans le fond, un autre groupe d'affamés auxquels une main de femme, tendue par une fenêtre, distribue du pain. Rien de navrant et

d'horrible à voir comme ces squelettes vivants dont les membres se disloquent, dont les têtes retombent appesanties, dont les faces haves ont quelque chose de bestial.

M. Guillaumet s'est inspiré de la manière violente du *Massacre de Scio* pour peindre cette scène lugubre. L'imitation est évidente, mais elle est si bien appropriée au sujet qu'on ne saurait la blâmer. M. Guillaumet a fait preuve, d'ailleurs, d'originalité dans la composition de son tableau et dans l'expression qu'il a su donner à chacune de ses figures.

IV

Une citation de Diderot. — Portraits historiques. — *Juan Prim, le 8 octobre 1868*, par M. Henri Regnault. — Un insurgé en peinture. — *M. Duruy*, par Mlle Nélie Jacquemart. — Le *Prince des Asturies*, par Mlle Cécile Ferrère. — Pléiade féminine. — *Une Parisienne*, par M. Carolus Duran. — Les pastels de M. Cabanel. — Les camaïeux de M. Lecomte-Dunouy. — Les sépias de MM. Leyendecker et Lagier. — Les aquarelles de M. Chaplin. — Les spectres de M. Lehmann. — Les réalités de M. Dubufe. — M. F. Gaillard et M. Cluysenaar. — La *Dame au homard*, de M. Margottet. — Les élégantes de MM. Giacomotti, Cot. de Pommayrac, Eugène Faure, Perignon, Piot, Landelle, etc. — Les ingénues de MM Jules Lefebvre, Escudier, L. Olivié, Jobbé Duval. — Le président *Grant*, par M. Healy. — Notabilités et Célébrités, par MM. Séb. Cornu, H. Vetter, Bonnegrâce, Corbineau, Machard, Ad. Leleux, Baudry. — Le *Foyer de l'Odéon*, par M. Lazerges. — Portraits de natures-mortes, par M. Manet : le *Balcon* et le *Déjeuner*. — *Philosophes* et *Marionnettes*, par M. Ribot. — Comiques : MM. Billet, Beyle, F. Girard, Taylor, Bridgmann, Zamacoïs, Vibert.

Diderot écrivait dans son *Salon de* 1763 : « Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans composition, j'en parlerai peu ; mais quand ils auront une fois senti que, pour intéresser, il faut une action, alors ils auront tout le talent des peintres d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance... » Et le célèbre critique ajoutait : « Ce qu'il y a de certain, c'est que rien n'est plus rare qu'un beau portrait, plus commun qu'un barbouilleur qui fait ressembler, et que, quand l'homme n'est plus, nous supposons la ressemblance. »

Diderot applaudirait avec enthousiasme au magnifique portrait équestre du général Prim, par M. Henri Regnault. C'est là un véritable tableau d'histoire, le plus intéressant, le plus émouvant qu'il y ait au Salon.

Monté sur un vigoureux cheval andalou, — dont il retient brusquement la bride et qui s'arrête court en baissant la tête et rongeant son frein, — Prim se présente à nous de face, la tête haute, la chevelure en désordre, le front pâle, les yeux brillant d'un éclat fiévreux, les lèvres serrées, le corps renversé en arrière, dans une attitude pleine de fierté et qui décèle, en même temps

que l'homme de guerre, le cavalier accompli. Son habit de général, d'un bleu sombre, est souillé de poussière.

D'où vient donc et où va donc ainsi Juan Prim, comte de Reuss, marquis de Castillejos?

Il vient de diriger l'insurrection qui a emporté le trône d'Isabelle de Bourbon, et fait son entrée à Madrid le 8 octobre 1868, accompagné par une foule turbulente qui l'acclame avec frénésie. Cette foule, aux costumes éclatants, aux types accentués, aux attitudes véhémentes, se mêle fraternellement aux cavaliers de l'escorte et forme le fond le plus mouvementé, le plus pittoresque, qui se puisse imaginer. La Révolution tout entière est là, avec ses passions fougueuses, ses enthousiasmes irréfléchis, ses élans généreux mais désordonnés, sa joie furieuse, ses caresses qui étouffent, ses acclamations qui ressemblent à des mugissements. Elle bouillonne sous les pas du triomphateur qui la domine aujourd'hui, — que, demain peut-être, elle entraînera dans ses vagues toujours grossissantes.

L'exécution même de ce tableau est d'un révolutionnaire... en peinture. L'auteur, M. Henri Regnault, grand prix de Rome en 1867, est aujourd'hui encore pensionnaire à la villa Medici. Doué d'un tempérament éminemment artiste, plein de sève, de passion et d'audace, amoureux de la lumière et du mouvement, ce pensionnaire, cet élève n'était pas taillé pour subir le joug de l'enseignement officiel. Il n'a pas trouvé sans doute un directeur bien impérieux en M. Hébert, le chef actuel de l'école française à Rome; mais il lui a fallu sa forte originalité native pour résister à l'influence des chefs-d'œuvre des anciens maîtres italiens, pour ne pas se vouer, comme la plupart de ses condisciples, à la reproduction des types et des sujets religieux ou mythologiques qui alimentent la peinture depuis des siècles, pour conserver son instinct d'un art humain, vivant, passionné.

Au reste, son séjour à Rome n'aura pas été sans profit pour lui. Il aura appris par la contemplation des magnifiques débris de l'art antique amassés au Vatican et au Capitole, et par l'étude des fresques sublimes de Michel-Ange et de Raphaël, combien sont dignes d'admiration les formes empruntées à une nature choisie, les proportions harmonieuses, les attitudes élégantes et vraies, les types caractéristiques, les lignes pures, flexibles et savamment agencées. Il aura compris ainsi la nécessité de devenir un habile dessinateur. Mais, comme il aura remarqué en même

temps que le dessin, si irréprochable, si hardi, si grandiose qu'il soit, est impuissant à rendre la lumière et le mouvement, — sans lesquels la vie n'existe pas, — il se sera d'autant plus fortifié dans son amour pour la couleur, qui seule peut traduire sur la toile la nature animée, dans ses palpitations les plus délicates, comme dans ses manifestations les plus violentes.

Allier la couleur au dessin, tel nous paraît être le rêve de ce jeune artiste. Nous l'avons déjà constaté à deux reprises — une première fois en signalant, au Salon de 1868, un portrait de femme en robe de velours cerise, exécuté par M. Henri Regnault dans la manière libre et magistrale de Joshua Reynolds et de Gainsborough; — une seconde fois en appréciant la grande et fougueuse étude de chevaux (*Automédon*) exposée à l'Ecole des beaux-arts parmi les envois de Rome. A propos de ce dernier ouvrage, brossé avec une verve extraordinaire, et où se déployait avec une exubérance toute juvénile la passion du coloriste, nous avons exprimé l'espoir que l'auteur serait avant peu l'un des maîtres de l'école française. Le portrait du général Prim est venu confirmer cette espérance: il n'y a pas, au Salon, de peinture plus fière, plus énergique, plus mouvementée, dessinée avec plus d'ampleur, coloriée avec plus de véhémence et d'habileté à la fois.

On a reproché à la composition des allures ronflantes et empanachées, à l'exécution des témérités et de la boursoufflure; on a critiqué particulièrement les formes du cheval, qu'on a trouvées lourdes et massives, quelque peu fantastiques même dans la tête et l'encolure. Nous accordons que tout n'est pas parfait dans cette œuvre, que toutes les parties n'ont pas la même valeur, qu'au premier aspect ce portrait a quelque chose d'un peu emphatique; mais, en vérité. pouvait-on représenter le héros de l'insurrection espagnole dans l'attitude somnolente d'un souverain assistant au défilé de ses troupes, — comme a fait M. Tabar dans son portrait du sultan? Et devait-on peindre cette scène de révolution avec le calme exigé pour un tableau religieux?

Pour ce qui est du cheval, les critiques qu'on a faites viennent surtout de ce qu'on l'a comparé aux chevaux français ou anglais. Mais pour qui a vu les chevaux andalous, soit en Andalousie même, soit dans les superbes portraits équestres que Velazquez a faits d'Olivarès, de Philippe IV et du petit prince don Balthazar, le robuste coursier monté par Juan Prim est admirablement construit.

Nous venons de nommer Velazquez : c'est évidemment de ce maître que s'est inspiré M. Regnault pour exécuter son grand tableau, comme il paraît s'être inspiré de Goya pour peindre un délicieux petit portrait de femme, celui de *Mme la comtesse de Barek*, debout, toute habillée de rose, avec une mantille de dentelles noires autour de la tête.

Le portrait de *M. Duruy*, par Mlle Nélie Jacquemart, obtient un grand et légitime succès. Ce n'est pas une œuvre de passion comme le *Juan Prim*, de M. Regnault ; c'est une œuvre d'observation fine, d'exécution délicate et savante. L'attitude simple, abandonnée, du modèle, l'expression de lassitude dont la physionomie est empreinte, le sourire mélancolique de la bouche, la finesse du regard, le modelé vigoureux de la main, tout, dans ce portrait, mérite l'éloge. Peut-être serait-on en droit d'exiger une couleur plus profonde, plus énergique, plus vivante ; mais si l'on songe que Mlle Jacquemart n'expose guère que depuis cinq à six ans, on hésitera à atténuer par des critiques, même les plus légères, les éloges dus à une artiste qui entre si vaillamment dans la carrière.

Mlle Cécile Ferrère, — élève de MM. R. Lefèvre, Amaury-Duval et Chaplin — a débuté à la même époque que Mlle Jacquemart ; si elle n'a pas marché d'un pas aussi rapide, elle est parvenue du moins à fixer l'attention sur elle ; son portrait en pied du jeune *Prince des Asturies* a été justement remarqué, pour la sincérité de l'expression, la vigueur du coloris et l'exactitude avec laquelle sont traités les accessoires. Nous préférons cependant sa *Dormeuse*, figure de paysanne de grandeur naturelle, peinte en pleine lumière avec une largeur et une franchise rares dans des tons gris et blancs très-hardis.

Parmi les *exposantes* auxquelles on doit des portraits intéressants, nous citerons : Mmes Félicie Schneider, Lucile Doux, Anaïs de Beauvais, Adèle Dehaussy, Mlle Louise Vautier, et Mlle Christine de Post, artiste suédoise, qui a fait un portrait original et accentué de *Mme Lorenz Froelich.*

Le plus beau portrait de femme du Salon est celui de Mme ***, par M. Carolus Duran. Madame Trois-Etoiles est une jeune femme d'une taille très-élancée, d'une désinvolture gracieuse, d'une mise élégante, qui rentre chez elle, et semble traverser le tableau. De la main droite, elle ôte le gant lilas qui emprisonne encore sa main gauche , l'autre gant est tombé sur le tapis verdâtre qui re-

couvre le parquet. En marchant, elle se retourne vers nous et nous sourit avec une familiarité charmante. La traîne de sa robe de soie noire forme derrière elle de grands plis; une tunique de velours de la même couleur serre sa taille flexible; son chapeau, sa coiffure se réduit à peu près à une rose jaune coquettement posée sur le haut de la tête; des brides noires, garnies de guipure, font ressortir la blancheur mate du visage.

Voilà donc enfin la femme moderne! Non pas celle qu'ont peinte le Véronèse ou Van Dyck, Lawrence ou Nattier, Flandrin ou M. Cabanel, mais la femme du dix-neuvième siècle, la femme de notre temps, la Française, la Parisienne, saisie dans sa coquetterie native, dans son laisser-aller aimable, dans sa minauderie ravissante, dans sa parure d'un goût exquis.

Les portraits de M. Cabanel sont généralement très-intéressants en ce qu'ils représentent des femmes du type le plus aristocratique, de la physionomie la plus noble, de la tournure la plus distinguée. On peut d'ailleurs s'approcher sans crainte d'irrévérence et regarder tout à son aise: ces portraits ne vivent pas.

Cette année, M. Cabanel a voulu se surpasser: son portrait de la belle Mme Carrette a des carnations assez souples, assez élastiques et transparentes; on ne sent pas bien la charpente osseuse, mais on peut croire à la présence d'un peu de sang. La tête est finement éclairée; son modelé savant rachète ce que la forme des bras et celle des épaules ont de lâché et même d'incorrect. — Dans le portrait de la *Marquise de B*... l'indécision de la facture est poussée à l'extrême; le modèle est une blonde ravissante, aux yeux bleus et profonds, à la chevelure soyeuse et bouclée, au visage plein de délicieuses fossettes, à la bouche mignonne, fraîche et épanouie comme un bouton de rose; une exécution légère, moelleuse, convenait assurément à la reproduction de ce type quelque peu langoureux. M. Cabanel aurait pu s'inspirer de la *morbidezza* du Corrége, de la suavité de Lawrence; il a préféré s'inspirer du faire tendre, inconsistant et passé, des pastellistes du dix-huitième siècle.

Tandis que M. Cabanel se livre aux gentillesses du pastel, M. Lecomte-Dunouy se contente de colorier de teintes plates des lithographies médiocrement dessinées. Son portrait de *Mlle E. T*.., malgré les nuances variées d'un cachemire abandonné autour des hanches, a la froideur d'une grisaille.

M. Leyendecker, dans son portrait de *Mlle Amélie A*. et M. Lagier dans son portrait de *Mme F.-J.*, n'ont guère employé que deux couleurs, du brun et du blanc; mais ils ont su obtenir ainsi les effets vigoureux qu'on rencontre dans certaines sépias. Nous avons de superbes portraits exécutés avec cette même sobriété par Sb. Bourdon et par Largillière.

C'est à l'aquarelle que M. Chaplin semble avoir peint *Mme P...*, une jeune femme aux chairs roses et satinées, en robe de soie paille et jupe blanche de mousseline et dentelles.

Plût à Dieu que M. Lehmann eût sur sa palette les vives et fraîches couleurs qui éclosent sous le pinceau de M. Chaplin! Il n'aurait pas donné à M. le préfet de la Seine cette apparence fantomatique qui consternerait les adversaires même de ce haut personnage. Le moyen de persister dans son animosité en face de cette ombre lamentable?

M. Dubufe a mieux compris ce que la peinture devait d'égards à M. le comte de Nieuwerkerke et à M. le général Fleury: voilà des personnages en chair et en os, — en os surtout! On tremble à l'idée que M. le surintendant saisisse à deux mains la grande épée placée à côté de lui, et s'élance à la poursuite des folliculaires qui ont trouvé à redire aux voyages des tableaux du Louvre.

M. Dubufe veut être simple, il n'est que vulgaire. Qu'il regarde le petit portrait de l'abbé Rogerson, par M. Gaillard, et il verra comment, sans s'écarter de la réalité, on peut donner de la fermeté et du caractère à une figure. M. Gaillard a peut-être un tort, celui d'imiter trop littéralement le style des primitifs de l'Allemagne et des Flandres. Son portrait de *Mme A...*, où cette imitation apparaît surtout, est d'une précision un peu sèche.

Un Flamand contemporain, M. Alfred Cluysenaar, a peint dans une manière originale, large et forte, une femme blonde, en robe blanche, dans une attitude pleine de simplicité et de naturel.

Un portrait des plus réalistes est celui que M. H. Margottet, élève de M. Pils, a fait d'une dame assise de trois-quarts sur un fauteuil jaune; c'est l'œuvre d'un pinceau énergique; mais comment excuser les demi-teintes noires qui barbouillent ça et là le visage, et les gants rouges si malheureusement posés entre les mains, qu'ils ressemblent à un homard?

Voulons-nous maintenant passer en revue les élégantes — en riche toilette de bal, coiffure artistement accommodée, épaules et bras nus, — qui nous regardent avec les yeux les plus doux du

monde et nous adressent leurs plus gracieux sourires? En général, ces belles créatures du bon Dieu manquent de caractère individuel : leurs peintres se sont contentés de les faire jolies, de soigner les mille brimborions de leurs costumes, de rendre avec une fidélité scrupuleuse le chatoiement de la soie, le lustre du velours, la transparence de la gaze. Il n'en faut pas davantage pour jeter le public dans le ravissement.

Ne parlons que des peintres qui excellent en ce genre de portraits. M. Giacomotti a peint une jeune marquise en robe de velours noir et une vieille douairière enveloppée d'une espèce de mantille ; M. Cot, une admirable blonde en robe de velours nacarat ; M. de Pommayrac, une jolie coquette poudrée à frimas et vêtue de taffetas rose ; M. Eugène Faure, une vicomtesse d'une prestance majestueuse ; M. Pérignon, une jolie dame aux yeux bleus, avec des roses sur les genoux, et une autre dame en robe de satin groseille qui nous tourne le dos, mais dont une glace reflète le visage charmant ; M. Piot, deux *Femmes de quarante ans*, de fort honnête apparence, l'une en robe gris-lilas, l'autre en robe de soie jaune (ces robes sont très-réussies) ; M. Léon Glaize, une jeune vicomtesse vêtue de mousseline blanche ; M. Landelle, une autre comtesse d'un type méridional des plus distingués. Il y a bien encore le portrait d'une jolie femme, par M. Winterhalter, mais M. Winterhalter n'est pas un peintre, c'est un parfumeur.

Quatre figures aimables sans prétentions, gracieuses avec ingénuité ; auteurs : MM. Jules Lefèvre, Escudier, L. Olivié et Jobbé-Duval.

Les portraits de notabilités et de célébrités masculines sont nombreux. M. Georges Healy, de Boston, a peint avec largeur, simplicité et franchise, le général Grant. Un Français, M. Haro, élève d'Ingres, s'est chargé de nous donner le portrait de Jefferson Davis. Les portraits du duc de Luynes, par M. Sébastien Cornu ; de M. Bussy, directeur de l'école de pharmacie, par M. Bonnegrâce ; de M. C. Lenepveu, par M. Jules Machard, et du comte Branicki, par M. Kaplinski, se recommandent par la fermeté et l'ampleur de l'exécution. Le portrait de Proudhon, par M. Corbineau, donne assez bien la ressemblance extérieure du modèle. M. Adolphe Leleux a exécuté son propre portrait, buste plein de relief et de caractère.

M. Joseph Caraud a exposé un portrait de vieillard *(le docteur P.-P.)*, finement étudié, très-vivant, très-expressif.

Le portrait que M. Baudry a fait de M. Charles Garnier, architecte de l'Opéra, est modelé avec autant d'énergie, autant de feu, autant de *maestria*, que le buste en bronze exécuté d'après le même modèle par M. Carpeaux. Il semble que cette peinture si décidée, si accentuée, exécutée dans des tons bruns, comme les aimaient les Lombards et les vieux Vénitiens, ait la rigidité du métal : c'est le défaut de cette œuvre remarquable.

Le succès qu'a obtenu le tableau dans lequel M. Lazerges a représenté le *Foyer de l'Odéon, un soir de première représentation*, tient à autre chose qu'au mérite de la peinture. Ce mérite est complètement négatif. M. Lazerges a groupé sans intelligence et peint sans vérité, sans esprit, sans talent, une trentaine de personnages, journalistes, poètes, auteurs et critiques dramatiques, comédiens et comédiennes, — depuis M. de Girardin qui s'adosse mélancoliquement à une colonne, entre M. Paul Meurice et M. Paul de Saint-Victor, jusqu'à M. Henri Rochefort qui nous regarde d'un air lugubre.

M. Manet a fait le portrait d'un *Balcon* et celui d'un *Déjeuner*.

Le balcon, formé d'X entrelacés, a reçu tout récemment une belle couche verte, ainsi que les persiennes qui l'accompagnent ; il faut bien se parer pour poser devant le portraitiste.

Le déjeuner est servi sur une nappe damassée, d'une blancheur immaculée ; il y a des huîtres, il y a un citron, il y a un verre à moitié plein de vin blanc, il y a une bouteille, un petit pot bleu et des tasses de porcelaine blanche. A côté de la table, sur un siége garni de velours rouge, j'aperçois un casque, un yatagan, un grand pistolet dont la crosse est incrustée d'ivoire. Tout cela est peint de main de maître, avec une justesse de tons et une largeur de touche tout à fait extraordinaires.

Ribot est la traduction française de Ribera.

Ribot a peint quatre *Philosophes*, que, tout vieux et ridés qu'ils sont, il ne ferait pas bon rencontrer la nuit sur un des boulevards extérieurs. Il y a surtout un grand escogriffe à barbe jaune, dont le long nez pointu et les yeux éraillés ne nous disent rien qui vaille.

Il n'y a pas dans tout le Salon de têtes qui soient à la fois plus énergiquement et plus minutieusement peintes que celles-là. M. Ribot ne nous fait pas grâce d'une ride, d'une callosité, d'un bourgeon ; et cependant, il est aussi vigoureux et aussi ferme que

le fameux Ignace Denner est maigre et sec ; cela tient à la profondeur de son coloris et à sa manière de distribuer la lumière. Son tort consiste à exagérer les ombres; il les pousse parfois jusqu'au noir le plus intense, comme dans son tableau, les *Marionnettes au village*, où des têtes d'enfants, très-fines d'expression, sont noyées dans la suie.

M. Millet, — un des maîtres pour lesquels nous avons le plus d'admiration, — nous permettra de passer sous silence sa *Leçon de tricot :* la petite fille qui apprend à tricoter est bien naïve, et sa mère qui la guide a un type bien rustique ; mais quelle lourdeur de modelé ! quels tons brique désagréables !

Citons, pour finir, quelques scènes comiques finement observées et peintes avec verve: la *Partie de Monsieur le Maire*, par M. Pierre Billet, réunion de types villageois croqués sur nature ; — la *Toilette de la femme sauvage*, par M. Beyle, intérieur de saltimbanques, où le grotesque est voisin des larmes, peinture d'une exécution très-habile, que nous nous étonnons de ne pas voir médaillée par le jury ; — *Surpris par l'orage*, par M. Firmin Girard, tableau très-amusant des désagréments de la villégiature; —le *Carnaval en Bretagne*, par M. Bridgmann, mascarade enfantine d'une invention originale ; — la *Surprise*, par M. Taylor, impressions pathétiques d'un lièvre faisant la rencontre d'une poupée et d'un autre lièvre en carton qui bat du tambour ; — la *Rentrée au couvent*, par M. Zamacois, désopilante altercation entre un moine irascible et un âne rétif ; — le *Retour de la dîme*, par M. Vibert, — un capucin conduisant par la bride un âne sur lequel un autre moine se prélasse au milieu des victuailles, et s'arrêtant pour apostropher galamment une belle Italienne qui sourit en baissant les yeux, — composition piquante, d'un dessin savant et d'une belle couleur.

V

La peinture de genre et l'idëal.— Connais-toi toi-même.— La comédie humaine. — Le *Baptême*, par M. Bisschop.— Les nourrissons par MM. Jundt, Dieffenbach et Weisz.— Les mères, par MM. Maris, A. Gautier et E. Le Roux. — Les écoliers, par MM. Trayer, Ed. Frère et Bonvin.— Les *Marionnettes*, par MM. Ribot et Anker.— Les *Orphelines*, par MM. Perrault et Compte-Calix. — Les *Liseuses*, par MM. Jourdan, Pallière, Accard, Kaemmerer, Mlle Nicolas et M. Toulmouche. — Amours et amourettes, par MM. Lévy, Vinck, Heullant, Darjou, Heilbuth, Burgers. — Une néréide moderne, par M. James Bertrand.— Des mariés sérieux par M Brion.— Satires de M. Baugniet contre le mariage.— Les veuves, par MM. Paulsen, Tissot et Lambron. — Sociographes : MM. Courbet, Chenu, Vautier, J. Breton, etc. — Ethnographes : MM. Pille, Hébert, Reynaud, Giraud, Colin, Dehodencq, Fromentin, etc.— Paysagistes : MM. Chintreuil, C. de Cock, Corot, Daubigny, Ch. Le Roux, etc.— Animaliers, marinistes, peintres de nature-morte. — Aquarelles, pastels, miniatures.

Les amateurs de style classique, les prôneurs des subtilités de l'idéal, se plaignent amèrement de ce que la peinture de genre envahit de plus en plus les expositions. Pour nous, loin de nous désoler de cet envahissement, nous nous en réjouissons. Est-ce que la peinture dite de genre n'est pas l'expression pittoresque des passions humaines, la représentation des mœurs et des coutumes des différentes classes de la société? S'il en est ainsi, quoi de plus propre à exciter notre intérêt et à nous inspirer d'utiles réflexions? la connaissance de soi-même n'est-elle pas le véritable commencement de la sagesse? Et, de toutes façons, n'est-il pas cent fois plus agréable et plus profitable pour nous de voir nos semblables se mouvoir et se passionner que d'être mis en présence d'allégories obscures, de symboles et de mythes incarnés dans des figures d'hommes et de femmes peu vêtues?

Avec de la patience, on aurait pu disposer les tableaux de genre du Salon, comme les chapitres d'une histoire de la vie humaine. Chacun de nos actes, chacun de nos sentiments, chacune de nos joies ou de nos douleurs trouvent des interprètes plus ou moins habiles, plus ou moins profonds.— Ne parlons que

des œuvres ayant une valeur artistique et reproduisant les faits les plus ordinaires de l'existence.

Un Hollandais, M. Ch. Bisschop, nous montre un *Baptême à Stinloopen*: la cérémonie vient de finir, grave et même un peu triste, comme toutes les cérémonies protestantes; les femmes en costumes sombres, qui ont apporté le nouveau-né caché sous un grand châle, s'en vont sérieuses et recueillies. Un vif rayon de soleil s'accroche aux piliers blancs et aux boiseries rouges du temple et jette un peu de gaîté sur cette scène solennelle.

Les tableaux relatifs à l'enfance sont très-nombreux. La *Nourrice au bois*, de M. Jundt, — chèvre allaitant un enfant, — est une peinture gracieuse, mais d'une exécution trop lâchée. Aux *Frères de lait*, de M. Dieffenbach, composition d'une sentimentalité prétentieuse, nous préférons la *Sœur de lait*, de M. Weisz, scène bien naïve, peinte avec légèreté et finesse.

M. J. Maris, très distingué de couleur et de sentiment dans sa *Tricoteuse*, a trop assombri son tableau de l'*Enfant malade*. La *Pauvre mère*, de M. Armand Gautier, est une paysanne qui sanglote, pendant qu'on emporte son enfant au cimetière. Pour nous distraire de cette scène touchante, nous avons l'*Heureuse mère*, de M. Eugène Le Roux, joyeux intérieur de famille bretonne. MM. Gautier et Le Roux joignent à beaucoup de sincérité dans l'expression, une exécution large et ferme.

Il y a du naturel et de la grâce dans l'*Ecole des filles de Ravenoville*, de M. Trayer, mais la couleur est lourde et le dessin un peu vulgaire. La *Sortie de l'école des filles* et la *Sortie de l'école des garçons*, deux pendants de M. Edouard Frère, ont été justement remarquées; la facture manque, à dire vrai, de netteté et de mordant, mais les attitudes et les physionomies ont été observées avec soin sur nature et sont finement reproduites. L'espièglerie turbulente des garçons forme avec l'aimable tranquillité des petites filles un contraste piquant. Un écolier sérieux, trop sérieux même, c'est le *Jeune Dessinateur*, de M. Bonvin: Dieu le garde, le pauvre enfant, de broyer du noir comme fait si souvent celui qui l'a peint!

Nous avons déjà cité les *Marionnettes au village*, tableau exécuté à la suie par M. Ribot; il y a moins de vigueur, mais beaucoup plus de naïveté et de clarté dans les *Marionnettes* que nous offre M. Anker, un peintre suisse qui rend à merveille la grâce souriante de l'enfance.

Les quatre *Orphelines*, de M. L. Perrault, forment un groupe charmant : l'aînée, vue de face, agenouillée sur un prie-dieu et tenant dans ses bras la plus petite de ses sœurs, lève au ciel des regards noyés de larmes ; sur son épaule s'appuie, en fermant les yeux, une jolie blonde dont le profil a une expression de douce mélancolie, et devant celle-ci se tient les mains jointes, la puînée, gracieuse fillette, qui nous regarde avec une tristesse naïve. Ces figures, de grandeur naturelle, sont peintes dans des tons finement nuancés, mais qu'on voudrait plus hardis. — La douleur de l'*Orpheline*, de M. Compte-Calix, est de la sensiblerie : M. Compte-Calix n'exprime que des émotions apprêtées ; ses tableaux ont beaucoup de succès près des dames.

M. Adolphe Jourdan a été médaillé pour ses *Jeunes Pêcheurs italiens*, — un petit garçon cherchant à prendre un crabe et une fillette tendant curieusement la tête, — et pour une *Liseuse*, jolie personne aux épaules et aux bras nus, peinte dans la manière légère et harmonieuse de M. Chaplin.

La lecture perd les filles. Or, je remarque qu'il y a beaucoup de liseuses au Salon. Outre celle de M. Jourdan, j'en vois une par M. Léon Pallière, une par M. Accard, une par M. Kaemmerer, une par Mlle Nicolas et trois par M. Toulmouche. La *Liseuse*, de M. Pallière, est posée fort coquettement de profil, la chevelure enveloppée d'une gaze légère, les pieds sur un tabouret, devant le foyer. Une tenture d'un bleu hardi occupe la droite de ce petit tableau, dont l'exécution ne manque pas de finesse. Une autre toile moins heureuse de M. Pallière représente une *Jeune mère* en robe de soie bleue, assise près du berceau de son enfant. — M. Accard a largement peint sa liseuse debout, adossée à la muraille et absorbée par la lecture d'un *Chapitre intéressant*. — La liseuse de M. Kaemmerer a une *Distraction* : elle se penche pour regarder un chat qui joue avec la frange du fauteuil où elle est assise. La liseuse de Mlle Nicolas s'est endormie et fait un *Rêve*, délicieux, sans doute, car sa figure rayonne, et l'on voit palpiter sa gorge sous le léger fichu de mousseline qui la recouvre.

Ce n'est pas un livre comme dans les tableaux précédents, c'est mieux qu'un roman, c'est une *Lettre d'amour* que lisent les trois jeunes filles de M. Toulmouche, — une brune adorable en robe rose, une blonde délicieuse en robe à raies bleues, une châtaine ravissante en robe à raies violettes. — Quels minois espiègles et fripons ! Vous les connaissez, vous les avez déjà vus dans le piquant tableau intitulé le *Fruit défendu*. M. Toulmouche

apporte beaucoup de coquetterie dans l'exécution de ces petites scènes familières : peut-être sa touche a-t-elle trop de précision, trop de propreté, ce qui fait paraître ses figures un peu mesquines et, comme on dit vulgairement, tirées à quatre épingles. J'ai donné le signalement des robes, parce que l'habileté avec laquelle sont rendues les étoffes n'est pas un des moindres mérites de ce peintre.

M. Patrois ne nous dit pas si sa *Jeune fille écrivant* répond à une lettre d'amour, mais à en juger par l'expression candide et tranquille du visage, on peut croire qu'il s'agit d'une autre correspondance.

Après avoir échangé des lettres, les amoureux échangent des baisers. Il y a d'abord *Hésitation*, comme dans l'excellent tableau où M. Emile Lévy nous fait voir un pâtre italien s'approchant d'une blonde fille qui est venue puiser de l'eau à la fontaine, et lui prenant timidement la main, — ou comme dans la piquante composition d'un artiste belge, M. Vinck, représentant une jolie bonne d'enfant assise sur un banc dans une promenade publique, entre un caporal qui la courtise et un prêtre qui la regarde sévèrement, — *Entre la paix et la guerre*, dit le livret. Mais les plus rigides, les plus inhumaines finissent par trouver du charme aux doux propos d'amour. En commençant, il est bien permis de minauder, comme fait cette jeune Romaine de l'antique Rome, que M. Heullant nous montre assise sur le rebord d'une fontaine monumentale, à côté d'un adolescent en tunique jaune et pallium rose, qui l'étreint tendrement et cherche à la fasciner du regard. Puis, le moment arrive où l'amoureuse s'abandonne d'elle-même aux baisers de son amoureux, comme ces deux Vénitiennes qui, dans une autre composition de M. Heullant, reçoivent les fleurs et les caresses de leurs galants, qu'une gondole a amenés la nuit, sous leur balcon, — ou comme cette Arabe, du tableau de M. Darjou, qui, à travers les barreaux d'une fenêtre haute, tend son joli visage à un élégant cavalier debout sur son cheval, dont un serviteur aux aguets tient la bride.

Les deux toiles de M. Heullant son charmantes, très-originales de composition et très-distinguées de couleur ; elles ont pour titre l'*Ecole buissonnière* et la *Sera*. M. Darjou, qui a intitulé la sienne le *Rendez-vous*, n'a pas à se repentir d'avoir quitté les Bretons pour les Orientaux.

Nous avons encore deux entretiens amoureux, ou, si l'on aime mieux, deux idylles qui ont beaucoup de charme : le *Printemps*,

par M. Heilbuth, et les *Fiancés*, par M. Burgers. Un dénouement d'idylle, qui a fait verser bien des larmes, est la *Mort de Virginie*. M. James Bertrand a composé là-dessus un tableau pour lequel il a obtenu une médaille tout-à-fait méritée. Sa Virginie, étendue sur la plage où le flot vient de la déposer, chastement enveloppée d'une petite robe bleue à raies noires, les bras placés l'un sur l'autre, le visage souriant dans sa pâleur glacée, est bien autrement poétique et touchante que les Néréides, les Galatée et les Vénus anadyomène, des peintres de style.

M. Burgers a fiancé les amoureux; M. Brion les marie. Tout est pour le mieux.

M. Brion est un puritain, — comme M. Bisschop le baptiseur; il ne sort pas des intérieurs protestants et des cérémonies protestantes. L'an dernier, il a obtenu la grande médaille d'honneur pour sa *Lecture de la Bible*, qui ne valait certainement pas quelques-uns de ses tableaux précédents, — le *Benedicite*, par exemple, — et auquel nous préférons encore l'ouvrage qu'il a exposé cette année, un *Mariage protestant en Alsace*. Ici, à l'heureux arrangement de la composition, à la profondeur du sentiment, au caractère expressif des physionomies et des tournures, à la fermeté du dessin et à la solidité de la touche, s'ajoute une qualité trop rare dans les œuvres de M. Brion : la vivacité, la gaîté de la couleur. Les tons éclatants des costumes rouges, bleus, jaunes, verts, s'harmonisent à merveille. Les personnages eux-mêmes n'ont peut-être pas des mines assez joyeuses pour la circonstance, mais il ne faut pas oublier à qui nous avons affaire; des protestants, des Alsaciens font tout avec gravité, — même l'amour, surtout l'amour.

Le mariage d'ailleurs ne serait pas chose bien gaie, à en croire certains philosophes et certains peintres. Un Belge, M. Ch. Baugniet, obtient un véritable succès — près des femmes — en exprimant ce qu'il y a de douloureux — pour les femmes — dans le *matrimonium*. Au Salon de 1865, il nous avait montré une jeune fille éplorée au milieu de ses compagnes occupées à la parer du bouquet et de la couronne de fleurs d'oranger. C'était à fendre le cœur. Cette année, il nous fait assister au *Départ de la mariée* : éplorée après, comme avant, la pauvre martyre dit adieu à ses jeunes compagnes, tandis qu'une robuste servante, vêtue de rouge comme les anciens bourreaux et portant un sac de voyage, s'impatiente à la porte du salon derrière laquelle attend sans doute l'ogre à qui va être livrée cette tendre brebis.

Encore treize tableaux comme la *Toilette* et le *Départ de la mariée*, et le sexe faible devra à M. Baugniet une revanche éclatante de cet odieux libelle du seizième siècle que Janet a eu le courage de rééditer il y a quelques années, et où sont si traîtreusement dépeintes les mésaventures d'un époux, sous ce titre ironique: les *Quinze joyes du mariage*.

Qui donc a dit que les femmes le moins à plaindre étaient les veuves? Ce n'est pas M. Spangenberg, qui a peint une jeune femme pleine de sollicitude (la *Garde-malade*) assise au chevet de son époux; ce n'est pas M. Paulsen, très-sentimental dans sa *Veuve du musicien*. C'est peut-être M. Tissot, qui a représenté une *Veuve* au visage souriant, fort jolie et fort séduisante dans ses habits de deuil; ou bien M. Lambron, l'auteur de cette étrange fantaisie que nous avons décrite, l'*Amour et la Veuve*.

MM. Baugniet, Spangenberg et Paulsen peuvent être cités parmi les plus habiles imitateurs de M. Toulmouche. M. Tissot a un style plus personnel, mais comme ce dernier il pousse à l'excès l'amour du *fini*; ce défaut, très-apparent dans son tableau de la *Veuve*, est moins déplaisant dans celui où il a mis en scène des *Femmes regardant des objets japonais*.

Nous aurions fort à faire si nous voulions passer en revue tous les types, tous les caractères, tous les genres de profession qui s'offrent à nous dans les tableaux du Salon. Pour ne parler que des plus intéressants au point de vue de l'art, il nous faudrait voir défiler: les moines de MM. Muraton, Gide, Pinelli, Zamacoïs, Vibert et Castiglione; les religieuses de MM. Bonvin et Smits; les rabbins de MM. Moyse et Brandon; les saltimbanques de MM. Chenu et Beyle; les montreurs de bêtes féroces de M. Brunet Houard; les chasseurs de MM. Courbet, J.-M Claude, Berne-Bellecour, Daulnoy et Scholderer; les vignerons de M. Sinet; les buveurs de MM. Vautier et Schloesser; les pêcheurs de MM. Le Poittevin et Eugène Feyen; les paysans de MM. Breton, Paul Vayson, Jean Desbrosses, Ch. Giraud, H. Pisan, Jundt, J. Rave, Feyen-Perrin, etc.

Parmi les tableaux consacrés à ces héros plus ou moins obscurs, appartenant à diverses classes de la société, plusieurs mériteraient de nous arrêter longtemps: par exemple, le superbe *Hallali de cerf*, de M. Courbet, une des peintures les plus mâles, les plus énergiques, les plus mouvementées qui aient été exécutées depuis bien des années; — le *Garde*, de M. Fleury Chenu, petit tableau dans lequel on ne saurait trop admirer la simplicité et la sincé-

rité de l'effet ; — la *Rixe apaisée*, de M. Vautier, tableau de mœurs et de caractères étudiés sur nature et traduits avec une finesse extrême ; — le *Grand pardon*, de M. Jules Breton, composition originale et savante, où les croyances naïves, les types et les costumes de la vieille Bretagne bretonnante sont reproduits avec cette poésie grave, recueillie, presque solennelle, que l'auteur apporte instinctivement dans l'interprétation de la vie rustique.

MM. Vautier et Breton, qui mettent en scène, l'un des Allemands, l'autre des Bretons, nous amènent à parler des peintres ethnographes, toujours très-nombreux aux expositions. Il y a beaucoup de variété et de vérité dans les types et costumes bavarois que M. Pille a groupés d'une façon pittoresque dans son *Coin de marché à Munich*. Vu de près, ce tableau semble dépourvu de consistance ; à quelques pas, les figures acquièrent de la solidité, les détails s'harmonisent.

M. Hébert a exposé deux ravissantes figures de jeunes Italiennes la *Lavandara* et la *Pastorella*, — qu'il eût été beaucoup plus simple d'appeler la *Laveuse* et la *Bergère*. — Une appréciation clichée consiste à dire que les italiennes de M. Hébert sont toutes atteintes de la *Mal'aria* ; ce reproche est sans fondement en ce qui concerne la *Pastorella* et la *Lavandarà*. Celle-ci, particulièrement, est pleine de santé ; la vie pétille dans ses grands yeux noirs et éclate sur ses lèvres roses ; l'eau du lavoir fait affluer le sang dans ses mains mignonnes. La *Pàstorellà* est bien portante aussi ; seulement son visage a une expression de douce mélancolie due à une vie solitaire et quelque peu sauvage. Rien de plus naturel. M. Hébert n'a jamais déployé plus de sincérité, plus de grâce et de poésie, — et j'ajouterai plus de fermeté de dessin et de couleur que dans ces deux figures.

Parmi les autres peintres de types italiens, que nous avons rencontrés au Salon, nous citerons : M. Reynaud, plein de mouvement et de gaîté dans son *Allegrezza* ; M. Sellier, un peu sombre dans un grand tableau composé à la manière de Valentin ; M. Mouchot, simple et vrai dans ses *Ruines de l'Arc de Titus* ; MM. Sain, Jules Lefebvre, Edm. Lebel, etc.

A la tête du groupe qui s'est voué à l'ethnographie de l'Espagne il faut placer M. Eugène Giraud, dont on a beaucoup remarqué le tableau dramatique intitulé la *Devisa* : un matador, près d'expirer, offrant à sa maîtresse le nœud de rubans qu'il vient d'enlever à un taureau. — Un nouveau venu, M. G. Colin, a fait

preuve d'un vif sentiment du pittoresque et d'une rare franchise de touche dans sa *Course de novillos*, composition animée, turbulente et quelque peu papillotante, dans le sentiment de Goya. — M. Worms n'a pas moins d'esprit dans ses scènes espagnoles que dans ses scènes de l'époque du Directoire. MM. Roger Jourdain et Victor Clairin ont de la vigueur ; MM. Landelle et Guillemin ont de la finesse.

A propos de l'Espagne, mentionnons un tableau plein de promesses exposé par un débutant, M. Léon Dupati, élève de Pils, et représentant les *Maures quittant l'Espagne en* 1492.

A la grande toile de M. Dehodencq, l'*Adieu du roi Boabdil à Grenade*, — qui a été achetée par le musée du Luxembourg, — nous préférons la *Sortie du pacha*, peinture exécutée par le même artiste dans la manière véhémente d'Eugène Delacroix. C'est encore là un de ces tableaux qu'il faut voir à distance, pour ne pas être choqué de la brutalité *voulue* de la touche et pour admirer la puissance de l'effet général.

M. Fromentin a été vif, spirituel, — comme à l'ordinaire, — dans sa *Fantasia* ; délicat et précieux plus que de coutume dans sa *Halte de muletiers*. M. Gérome mérite nos éloges pour avoir renoncé à la peinture historique qui lui a si mal réussi et pour être revenu à la peinture ethnographique où il a une habileté incontestable. Sa *Promenade du harem* nous montre un Orient doux et vaporeux qui est sans doute aussi vrai que l'Orient incendié des autres peintres. Le *Marchand ambulant* est un mannequin à tête de bronze et à ressort, qui ouvre la bouche et qui est chargé de riches étoffes et de brillantes pièces d'armure. Ce mannequin est placé à l'entrée d'un cabinet noir. La friperie multicolore, le casque circassien, le fusil incrusté de nacre sont des merveilles d'exécution fine et précise. M. Gérome est le Desgoffe de l'orientalisme. Il est suivi de près par M. G. Boulanger, aussi Parisien dans son *Conteur arabe* que dans sa *Promenade à Pompéi*.

Je ne puis que nommer en courant d'autres orientalistes de talent : M[me] Henriette Browne, dont les *Danseuses nubiennes*, largement et chaudement peintes, ont un caractère bien exotique ; M. Fabius Brest, plein de brio, de légèreté et de distinction dans sa *Fontaine des eaux douces d'Asie* ; M. Huguet, lumineux et original dans ses *Femmes des Ouled-Nayls* ; M. Théod. Frère, très-poétique et très-saisissant dans son *Simoun* ; M. L. Bouvier, ferme et élégant dans son *Jeune Egyptien* ; M. Guillaumet, un peu étrange dans son *Labour au Maroc* ; M. Emile Regnault, qui a

imité M. Pasini dans son *Marché arabe*; MM. Belly, Berchère, Magy, Chataud, Lecomte-Vernet; M. de Tournemine, vigoureux dans son *Episode de chasse*, brillant, curieux et très-attrayant dans sa *Fête indienne*; M. Th. Delamarre, enfin, dont les petits tableaux largement et spirituellement exécutés,— la *Lecture chez un mandarin*, un *Mandarin chez lui*, — nous en disent plus sur la société chinoise que deux volumes de descriptions.

Et maintenant venons aux paysages qui, avec les tableaux de genre, forment la partie la plus considérable et la plus brillante de nos expositions.

Le Salon de 1869 nous a offert un véritable chef-d'œuvre que nous nous étonnons de ne pas avoir vu acclamé aussi chaleureusement qu'il le méritait, et qui, selon nous, avait beaucoup plus de droits à la médaille d'honneur que l'*Assomption* de M. Bonnat. L'*Espace* de M. Chintreuil, est un des plus beaux paysages que nous ayons jamais vus, une œuvre excessivement originale, pleine de hardiesse, de sincérité et de poésie, qui se place à côté des meilleures pages de Ruysdaël, de Cuyp, de Théodore Rousseau. Le voisinage de toiles *voyantes*, éclatantes, papillotantes, tapageuses, a pu nuire au succès de cette peinture où tout est harmonie, où les lueurs dorées du soleil levant, les brumes argentines flottant comme une gaze sur le flanc des coteaux, la verdure humide et tendre, forment pour ainsi dire une symphonie voilée, douce et mystérieuse. C'est la nature qui s'éveille en souriant et en écartant lentement les voiles dont la nuit l'avait enveloppée. Peu à peu les formes s'accusent, les détails s'accentuent les hauteurs s'illuminent et deviennent en quelque sorte des phares qui guident la vue jusqu'aux dernières limites de l'horizon. M. Chintreuil a rendu d'une façon admirable, saisissante, ce spectacle matinal déployé sur une scène d'une étendue immense. Il nous transporte sur une de ces hauteurs que dorent les rayons obliques du soleil levant: de là, comme le Tentateur montrant à Jésus les royaumes et les empires, il déroule sous nos yeux une succession indéfinie de coteaux, de vallées, de forêts, de villages. Ce panorama est féerique. Au premier aspect tout se fond dans une unité souveraine. Plus on regarde et plus on découvre de détails, d'accidents pittoresques. Merveilleux prestige de l'art!

Sans atteindre à la même grandeur d'effet, le *Matin dans les bois à Sèvres*, de M. César de Cock, a beaucoup de fraîcheur et de charme: la pluie de rayons lumineux qui transpercent la

feuillée est tout à fait ravissante. M. Corot n'a plus le privilége des effets de matin, doux, tendres et vaporeux; mais s'il a des émules, des rivaux même, il n'est dépassé par personne: son *Souvenir de Ville-d'Avray* est une des variations les plus délicieuses qu'il ait exécutées sur ce thème d'où il ne sort pas. M. Daubigny a réédité aussi son *Printemps*, sous ce titre: *Verger*; seulement sa touche semble s'être un peu alourdie, et il ne met pas assez d'air dans ses feuillages.

Un paysagiste de grand talent, — absent depuis plusieurs années pour cause de mandat au Corps législatif, — M. Charles Le Roux, a fait sa réapparition au Salon avec deux tableaux très travaillés — trop travaillés peut-être, car l'excès de détails, de touches et retouches, enlève de la légèreté aux feuillages si consciencieusement étudiés, d'ailleurs, de son *Souvenir du Poitou*. A ce tableau, où de jolies maisonnettes aux toits rouges se mirent dans les eaux transparentes d'un étang, je préfère la *Mare*, recoin de forêt plein de silence, de mystère, qu'encadrent de superbes troncs d'arbres.

Nous n'en finirions plus, si nous voulions décrire tous les paysages remarquables du Salon. Il nous suffira de citer la *Lisière de bois*, de M. Nazon, avec un effet de soleil couchant qui semble embraser la feuillée; le *Château de Pierrefonds* et le *Bac de Port-Ru*, de M. Lansyer, peintures d'une couleur fine et légère, extrêmement distinguée; le *Laita à marée haute*, de Paul Huet, grande toile tenue d'un bout à l'autre dans une harmonie robuste, d'une mélancolie saisissante; le *Soleil couchant*, de M. Emile Breton, effet de crépuscule rougeâtre, beaucoup plus juste que l'effet de nuit par un temps de neige, dans l'*Entrée de village*, du même auteur. Il faut signaler encore les saines et vigoureuses frondaisons de MM. Hanoteau, Bernier, Ségé, Lavieille, Ordinaire; les fines études d'automne de MM. Emile Michel, Gittard, Coosemans, L. Chabry; la *Vue du Mont Blanc*, de M. Français; les paysages alpestres de MM. G. Doré et Saint-François; un bel effet d'orage de M. L. Flahaut; les tableaux de MM. Cabat, Appian, Lambinet, Porcher, Caussade, A. Rosier, Enguerrand de Mortemart, Frank de Mesgrigny, Ach. Oudinot, etc.

Dans la peinture d'animaux, MM. Courbet, Van Marke, Otto Weber, Jules Didier, Lambert, Schenck, Otto von Thoren, Palizzi, X. de Cocq, Schreyer; dans la marine, MM. Masure, Fréret, Théo-

dore Weber, E. Mayan, Penguilly l'Haridon; dans la nature-morte (fleurs, fruits, etc), MM. Ph. Rousseau, Servin, Eug. Villain, Vollon, Maisiat, Méry, Eug. Claude, B. Desgoffe, Rosczewski et Mme Escallier; dans les vues architecturales, MM J. Ouvrié, Faxon et Sauvageot; tels sont les artistes dont les œuvres mériteraient une appréciation détaillée. Mais le temps nous presse, l'espace nous fait défaut. Force nous est encore d'énumérer sèchement parmi les dessins les plus intéressants du Salon de 1869 : les aquarelles de MM. Chaplin, Brillouin, G. Vibert, Worms, Harpignies, Esbens, Beaucé, Valerio, Mac-Callum, P. Martin, Z. Astruc, Cassagne, Ed. Morin, de Trevise, Labouchère, et de Mmes N. de Rothschild, P. Girardin, Berthe Ouvrié, Bodichon, etc. ; les gouaches de MM. Méry et Mellinger; les pastels de M. Galbrund (le maître du genre), de MM. Brochart, Batut, Lanouë, Becq de Fouquières, de Mmes Sophie Hédé et Cécile Lafosse; une très-belle tête de vieillard à la sanguine, de Mlle Fanny Chéron; les dessins à la plume de MM. G. Morin et Pille; les fusains de MM. Appian, Bellel, Lalanne, Lhermitte, Allongé; les crayons de MM. Chaplain, P. Flandrin, Vély, Lagier, de Rudder, Saintin, Laville.

Citons enfin les miniatures de MM. Camino (médaillé) et de Pommayrac et de Mmes Eugénie Parmentier (très-délicate, très-distinguée), A. Chéron, C. Isbert, Elisa Decharme, Monvoisin, L. Besnard, Désenclos; les porcelaines de MM. Lucy, Laurens, Bouquet, Ritter, Pinkas, Fabre, et de Mmes Alice Peignot, Céline de Saint-Albin, Marie Gautier, Marie Cuvillier, etc.

Que d'œuvres charmantes aujourd'hui dispersées !

ENVOIS DE L'ECOLE DE ROME

CONCOURS POUR LES GRANDS PRIX

L'an dernier, en rendant compte des œuvres des élèves de l'école de Rome et, cette année même, dans notre revue du Salon, nous n'avons pas craint de dire que la France possédait un grand peintre de plus et que ce peintre — encore pensionnaire de la Villa Medici — ne tarderait pas à s'emparer de l'héritage de Delacroix. L'exposition actuelle des envois de l'Académie française de Rome nous offre une nouvelle œuvre de M. Henri Regnault, *Judith et Holopherne*, qui justifie pleinement la haute opinion que nous avions conçue de l'avenir du jeune auteur de l'*Automédon* et du portrait équestre du général *Prim*.

Ce nouvel ouvrage n'est pas terminé, d'après ce que nous apprend une inscription placée au bas du cadre par les soins de l'administration de l'Ecole des beaux-arts. Tel qu'il est, c'est un morceau de maître, un tableau qui pourrait figurer avec honneur dans n'importe quel musée, parmi les pages des plus vaillants coloristes.

La composition se déroule sur une toile d'environ deux mètres et demi de long sur deux mètres de haut.

Le général des Assyriens, appesanti par l'ivresse, dort étendu sur sa couche, en travers du tableau. Il a le haut du corps entièrement nu, la tête renversée sur le chevet, le col gonflé et tendu, la bouche ouverte : on croit entendre le bruit de sa respiration. Sa jambe droite est recouverte d'une draperie verte ; la gauche est nue, allongée sur une draperie noire. Les bras sont jetés nonchalamment le long du corps, le gauche appuyé sur une peau de bête fauve.

Tout, dans l'attitude de cet homme, dénote l'accablement profond où le vin et la luxure l'ont fait choir. Son visage a bien le type oriental, celui de la race arabe plutôt que celui des peuples

d'au delà de l'Euphrate. Sa chevelure noire, rasée près des tempes, est rejetée en arrière. Son bras gauche est tatoué de dessins bleuâtres, — particularité que réprouvera sans doute le purisme académique, mais qui a ce mérite, à nos yeux, d'être en harmonie avec l'étrangeté, la sauvagerie, disons le mot, de la scène biblique.

Jusqu'ici, la plupart des peintres qui ont représenté ce sujet, ont adopté des types, des costumes empruntés aux personnages de leur propre pays ou de leur temps, ou n'ont consulté que leur imagination et leur fantaisie. Ils ont ainsi dénaturé complètement le caractère et faussé la couleur du drame de Béthulie.

M. Regnault ne s'est pas borné à mettre en scène de véritables Orientaux ; il s'est pénétré de la poésie biblique et s'est efforcé de l'exprimer et de la traduire sur la toile, en lui conservant toutes ses naïvetés, toutes ses réticences, toutes ses audaces et toutes ses délicatesses. Au lieu donc de nous offrir, comme presque tous ses devanciers, une Judith ayant la tournure hardie et les appas plantureux d'une courtisane, la prestance et la mine délibérée d'une virago, il a représenté la chaste veuve de Manassé debout au chevet de l'Assyrien, dans une attitude pleine de gravité; elle est rayonnante de beauté, mais cette beauté n'a rien que de chaste ; au moment de frapper l'ennemi d'Israël, que ses charmes ont subjugué, elle se recueille, elle prie, elle éprouve une sorte de crainte.

« Judith se tenait près du lit, priant avec des larmes et remuant les lèvres en silence. Elle dit : Seigneur, Dieu d'Israël, fortifiez-moi et rendez-vous favorable à ce que ma main va faire, afin que vous releviez, selon votre promesse, votre fille de Jérusalem. »

Au point de vue de la forme et de la couleur, comme au point de vue du sentiment, la *Judith*, de M. Regnault, est une des figures les plus originales qu'ait créées l'art contemporain.

La tête, légèrement inclinée et de profil, est couronnée par une abondante chevelure noire qui couvre le front et les tempes, et à laquelle se mêlent les lames d'or d'une mitre. A l'oreille pend une grande boucle d'argent. Le nez est fin, délicat, un peu trop petit, cependant ; les lèvres roses s'entr'ouvrent ; l'œil, d'un noir sombre, a une fixité étrange. Un reflet de mélancolie est répandu sur tout le visage.

Le corps est superbe. Les épaules nues sont modelées dans une demi-teinte des plus harmonieuses ; les bras sont ornés de larges

bracelets et sillonnés de petites veines bleuâtres qui accusent la délicatesse de l'épiderme. La taille est enveloppée d'une ceinture de gaze brochée d'or qui couvre, sans les voiler, des seins d'une forme exquise, et qui retombe à gauche sur une jupe d'etoffe noire élégamment drapée. Cette jupe, qui descend jusqu'à terre, laisse passer un bout de pied rose et mignon, au doigt duquel scintille un rubis.

Judith s'était parée des plus brillants atours pour séduire Holopherne : « Elle se parfuma de myrrhe précieuse, orna sa chevelure et mit sur sa tête une mitre magnifique. Elle se revêtit d'habits de soie, mit des sandales à ses pieds, prit des bracelets, des lis, des pendants d'oreilles, des anneaux, et se para de tous ces ornements. Dieu même augmenta sa beauté, parce que toute cette parure n'avait pas pour principe la passion, mais la vertu. »

L'artiste, comme on voit, s'est exactement conformé à ce programme. Sa Judith a toutes les séductions. A cet instant solennel où elle va exécuter son projet héroïque, elle a quelque chose de terrible et de doux à la fois ; elle est partagée entre la volonté de sauver Béthulie et l'horreur de faire couler le sang ; d'une main, elle étreint vaillamment le sabre qui va tuer Holopherne ; de l'autre, elle se retient, elle se cramponne à une tenture placée derrière elle. Héroïne, elle brûle du désir de frapper le monstre ; femme, elle s'apitoie sur sa victime.

Mais il faut se hâter : la servante écarte les rideaux de la tente du général assyrien et montre à sa maîtresse l'horizon qui se teint des lueurs de l'aube. Cette esclave, à la face bronzée, est coiffée d'un mouchoir jaune ; elle a un sourire et un regard hardis qui contrastent avec l'air pensif et triste de Judith. Quelques parties de cette figure, — d'ailleurs tout à fait secondaire et placée dans la pénombre, — sont à peine ébauchées.

Ce qui est vraiment admirable dans ce tableau, c'est l'éclat, la richesse, l'harmonie et la force du coloris. Les tons extrêmement diversifiés se soutiennent, se renforcent mutuellement, tout en conservant leur valeur locale. La lumière, venant de la droite, frappe la main de Judith, cramponnée au rideau, et fait scintiller les joyaux dont les doigts de cette main sont ornés ; puis, elle se joue à travers les paillons d'or de la ceinture de gaze, et de là, se répand sur le riche tapis oriental qui recouvre le sol, sur le chevet du lit agrémenté de passementeries et rehaussé de pierres précieuses, sur la peau de bête et la draperie blanche qui avoisinent le bras et l'épaule gauches d'Holopherne ; elle éclaire enfin

la gorge et le visage de ce dernier, mettant ainsi en relief cette tête que Judith fera tout à l'heure accrocher comme un épouvantail et un trophée aux murs de Béthulie.

On pourra critiquer l'éclat, l'intensité, la nature même de cette lumière; sa blancheur, sa vivacité, sont celles de la lumière du soleil. Or, la scène se passe la nuit, dans l'intérieur d'une tente que devrait éclairer la lueur jaunâtre et vacillante d'un flambeau. Le texte biblique n'autorise même pas à supposer, comme paraît l'avoir fait M. Regnault, que l'aurore commence à rougir le ciel. Judith rentra à Béthulie bien avant le lever du soleil.

Mais de pareils anachronismes méritent peu qu'on s'y arrête et n'enlèvent rien d'ailleurs à la valeur pittoresque de cette magnifique composition.

Sans doute, on ne manquera pas d'évoquer le souvenir de Delacroix à propos de cette peinture, comme on l'a déjà fait à propos des œuvres précédemment exposées par M. Regnault. Si l'on veut dire que nul peintre d'histoire n'approche plus que ce jeune artiste de l'auteur du *Massacre de Scio*, tant pour le sentiment poétique et l'intelligence du drame, que pour la véhémence et l'éclat de la couleur, on a raison. Mais ne voir en lui qu'un imitateur, un copiste, c'est se tromper étrangement.

Que M. Regnault ait été influencé par les chefs-d'œuvre de notre grand coloriste, qu'il s'en soit inspiré dès ses débuts, cela n'est pas douteux; mais il est juste d'ajouter que pour l'artiste qui n'a pas naturellement le sentiment de la couleur, de la lumière, de la vie, du mouvement, — la fougue de l'âme et la fougue du pinceau, — il n'est pas de pire modèle que Delacroix. Nous n'en voulons pour preuves que les ébauches désordonnées, les effroyables pastiches qu'on nous a offerts comme des imitations de ce maître.

La nature a doué M. Regnault d'un admirable tempérament de coloriste; voilà pourquoi il est permis de dire que M. Regnault rappelle Delacroix, comme on a pu dire que Delacroix rappelait Rubens, le Titien, Véronèse.

Après cela, comment méconnaître les différences profondes qui, dans l'exécution, séparent le peintre de *Judith* du peintre de l'*Assassinat de l'évêque de Liége?* Le premier semble avoir senti la nécessité d'unir aux séductions de la couleur cette précision et cette noblesse de lignes trop souvent sacrifiées par le second. La figure de Judith est d'un dessin mâle et correct, délicat dans les chairs, souple dans les draperies, presque sculptural

dans l'ensemble. Le torse et la tête d'Holopherne sont modelés avec une fermeté, une ampleur et une science auxquelles l'Académie ne trouverait sans doute guère à reprendre. Quelques détails sont d'une facture un peu lâchée ; mais nous savons que l'œuvre n'est point achevée.

Un critique, — avec lequel nous avons le plaisir de nous rencontrer souvent, parce que tous deux nous demandons aux créations de l'art qu'elles expriment avant tout la réalité, la vie, — M. Castagnary, a traité le tableau de M. Regnault avec une sévérité qui nous a paru excessive. Il reconnaît que le coloris est harmonieux, séduisant, qu'il a une fine fleur de fraîcheur et de grâce ; mais il déclare que la composition est triviale, mal agencée ; il reproche à l'Holopherne endormi d'être un turco vulgaire, à la servante d'être une femme de mauvais lieu.

Venant d'un des prôneurs les plus enthousiastes de M. Courbet, d'un admirateur convaincu de l'*Aumône du Mendiant*, ces reproches de vulgarité, de trivialité, appliqués à des figures aussi vivantes et aussi expressives que celles de M. Regnault, ont tout lieu de nous étonner.

M. Castagnary ne voudrait certainement pas qu'au lieu de s'être inspiré du texte biblique et d'avoir cherché à faire de la couleur locale, du *naturalisme*, le pensionnaire de la villa Medici se fût borné à pasticher la *Judith* du Bronzino, par exemple, à reproduire un arrangement, des types et des draperies de pure convention.

L'œuvre de M. Regnault est-elle donc irréprochable ?

— Non, sans doute. On y trouve çà et là des morceaux faibles, des hardiesses de brosse, des intempérances de couleur. Mais, en vérité, ces faiblesses nous semblent résulter d'un excès de force ; ces imperfections sont dues à des qualités que l'âge atténuera vite, — la verve, l'ardeur, la fougue de la jeunesse.

Hélas ! l'Académie fournit toujours assez de peintres sages !...

Voyez plutôt M. Maillard, élève de quatrième année, qui, sur une toile énorme, — le *Serpent d'airain*, — a étagé une cinquantaine de figures marquées au coin du goût le plus classique, — le plus banal ! Le personnage principal, Moïse, est sans caractère. Les gens groupés près de lui, au sommet d'un tertre, sont mornes et effacés. Au premier plan, les misérables en proie aux reptiles (des serpents en baudruche) se convulsent suivant toutes les règles de la statrégie académique. Deux cadavres nus, l'un en tra-

vers, l'autre en raccourci, paraphent cette *savante* composition. Une couleur glaireuse, lymphatique, recouvre le tout.

M. Cabanal doit être content. Il aura des successeurs.

M. Jules Machard, élève de troisième année, ne nous a envoyè qu'une petite esquisse de plafond, d'un coloris assez vif et lumineux, et deux copies exécutées à Venise. Le règlement de l'école ne lui imposait pas, croyons-nous, de travaux plus considérables. Tant pis!

L'une des copies représente un fragment de l'*Assomption*, du Titien; l'autre, un fragment du *Miracle de Saint Marc*, du Tintoret. Il y a de la lourdeur dans l'exécution du premier de ces morceaux; mais le second rend assez bien l'original: c'est la figure de femme, vue de dos et portant un enfant, qui s'appuie au piédestal d'une colonne sur la gauche de la composition.

A propos, qui donc est chargé, à l'école des beaux-arts, de rédiger les inscriptions placées au bas des ouvrages envoyés par les élèves de l'école de Rome?

A en croire l'étiquette de la copie que M. Machard a faite d'après le Tintoret, cette copie reproduirait un fragment du *Miracle de Sainte Marie*. L'administration des beaux-arts renseigne bien le public! Mais... elle n'est peut-être pas tenue d'être renseignée elle-même — sur les chefs-d'œuvre de l'art.

En sa qualité d'élève de première année, M. Joseph Blanc avait à exécuter une figure d'étude. Il a peint une figure équestre de grandeur naturelle, *Persée*, monté sur Pégase et tenant à la main la tête de Méduse. Le cheval est blanc, vu de croupe, déployant ses ailes et prenant son essor au-dessus des flots azurés. Le cavalier rappelle le chef-d'œuvre de Benvenuto par le caractère du visage, l'arrangement de la coiffure, les proportions du corps. C'est là, sans contredit, l'étude d'un dessinateur habile, un excellent morceau d'*académie*; mais nous engageons M. Blanc à s'attaquer désormais à des sujets plus neufs, plus vivants, à étudier la nature, qui l'inspirera mieux que les chefs-d'œuvre de l'art ancien.

Décidément, notre école de sculpture est en progrès. Elle marque à l'exposition des envois de Rome, comme elle a marqué au dernier Salon.

M. Eugène Delaplanche, élève de quatrième année, médaillé au Salon de 1868 pour une figure de berger nu jouant de la double

flûte *(Pecoraro)*, nous a envoyé une statue d'*Eve après le péché*, d'un caractère original et saisissant, d'une exécution ample et robuste. C'est une œuvre qui restera.

Assise au pied d'un arbre, autour duquel s'enroule le serpent fatal, honteuse de sa faute, et s'apercevant, pour la première fois, qu'elle est nue, Eve se replie sur elle-même, baisse la tête, ramène ses bras devant son visage et plonge sa main crispée dans son ondoyante chevelure. Le torse s'incline vers le tronc d'arbre, auquel le bras gauche est accoudé; la hanche droite est proéminente, les jambes se serrent l'une contre l'autre, le pied gauche se crispe douloureusement sur le droit. Le corps tout entier frémit de tressaillements pudiques. La physionomie trahit la confusion, le remords qui s'est emparé de la pécheresse.

Les formes ont l'ampleur, la robustesse qui conviennent à la mère du genre humain.

L'œuvre n'est pas terminée. Quelques parties, les cuisses et les seins, par exemple, gagneront à être modelées plus finement, plus purement.

Pour son envoi de cinquième année, M. Arthur Bourgeois a exécuté une statue colossale en marbre représentant une *Pythonisse* assise sur son trépied et rendant un oracle.

C'est une figure d'un style énergique, véhément, sans exagération pourtant et sans violence. Elle rappelle la Guerre du groupe de Rude, à l'Arc-de-l'Etoile, et rend assez bien, d'ailleurs, la description que Virgile a faite de la Pythie.

M. Degeorge, élève de deuxième année, a envoyé un bas-relief représentant un *Jeune pâtre buvant*, dont l'expression et le mouvement sont bien naïfs, et le buste en marbre d'un adolescent qu'il appelle *Bernardino Cenci*. Ce dernier ouvrage et d'un travail fin et délicat.

Ce qu'il y a de mieux parmi les envois des graveurs, ce ne sont pas les gravures: la reproduction au burin que M. Jules Jacquet a faite du portrait de Bartolo, de la galerie Doria, d'après Raphaël, nous a paru un peu noire; la *Prière* (Souvenir d'Orient), eau-forte de M. Laguillermie, manque de chaleur et de clair-obscur. Mais ce dernier artiste nous a envoyé quelques beaux dessins d'après L. de Vinci, d'après Ghirlandajo et d'après l'antique: nous avons surtout admiré une aquarelle reproduisant le superbe buste en bronze de *Sénèque*, qui est au musée des Studj.

Les envois des architectes sont remarquables. Ceux de M. Pascal.

élève de deuxième année, nous ont particulièrement intéressé; ils consistent en dessins et aquarelles très-habilement exécutés et reproduisant des fragments architectoniques et des détails d'ornementation empruntés à des monuments de Rome, Florence, Lucques, Pise, Sienne, Salerne, Milan, Pistoie, Bologne.

M. Bénard, élève de première année, a pris pour objet de ses études l'*Arc de Titus* et le *Campo-Santo* de Pise. M. Noguet et M. Gerhardt, tous deux élèves de troisième année, ont fait de savantes restaurations, le premier du *Forum d'Auguste*, le second du *Temple du Soleil*. Il y a beaucoup d'imagination et de goût dans le travail de M. Gerhardt.

M. Guadet, élève de quatrième année, a envoyé un projet de monument à la mémoire des Girondins : c'est une œuvre de piété familiale et la composition d'un artiste de talent.

Ce monument, qui serait élevé sur la place Dauphine, à Bordeaux, consiste en une sorte de tribune colossale, occupée par une statue assise de la France tenant des couronnes et se voilant en signe de deuil ; au pied de la tribune sont disposés en hémicycle les cénotaphes des Girondins.

Deux mots sur les ouvrages qui ont remporté les prix dans les derniers concours pour l'école de Rome et qui ont été exposés à côté des envois des pensionnaires.

Les concurrents au grand prix de peinture avaient à représenter le *Soldat de Marathon* tombant mort en annonçant le triomphe des Grecs sur les Perses. Les ouvrages présentés par les logistes sont généralememt très-faibles : expressions banales ou tournant à la caricature, composition décousue, attitudes grotesques, etc.

Le tableau de M. Luc-Olivier Merson, qui a obtenu le prix, n'est pas exempt de ces défauts. Mais le mouvement n'y manque pas et le coloris en est clair, léger, harmonieux.

M. Oscar Mathieu a remporté un premier accessit, M. Edouard Vimont un deuxième, M. Sylvestre un troisième.

Le sujet du concours de sculpture était « Alexandre malade en Cilicie, prenant un breuvage que vient de lui donner le médecin Philippe, accusé de vouloir l'empoisonner. » L'œuvre à exécuter devait être un bas-relief. M. Allar, à qui est échu le grand prix, s'est montré véritablement supérieur à ses rivaux : ses figures sont bien groupées, modelées avec correction, nobles d'attitude et de physionomie. MM. Idrac et Félix Martin ont obtenu des accessits.

Le sujet du concours d'architecture était: « un palais d'ambassade française dans une grande capitale. »

Heureusement pour les contribuables, les projets couronnés ne seront probablement pas réalisés. Ils sont d'une grande somptuosité. M. Dutert, à qui le prix a été accordé, a d'ailleurs fait preuve d'études sérieuses et de beaucoup de goût dans la distribution, élévation et la coupe de *son* palais. Des accessits ont été décernés à MM. Bizet et Ulmann.

LES SCULPTURES

DU NOUVEL OPÉRA

Avez-vous vu la *Ronde* de M. Carpeaux ? Quel original que ce M. Carpeaux ! Carpeaux par ci, Carpeaux par là... Voilà ce que ne manquent pas de dire, en abordant leurs connaissances, tous ceux qui ont passé devant la façade du nouvel Opéra, depuis qu'on a découvert les groupes et les statues qui décorent le péristyle de ce théâtre.

En ce temps de banalités niaises, de conceptions artistiques dépourvues de tout caractère et de toute signification, — surtout dans la statuaire, — c'est beaucoup qu'une œuvre occupe ainsi l'attention publique.

Pour faire parler de soi, pour exciter la curiosité d'une foule intelligente, il ne suffit pas d'ailleurs de couper la queue à son chien. Il faut être Alcibiade, il faut être un homme réputé pour son esprit, pour ses talents. Or, sans vouloir faire de M. Carpeaux l'Alcibiade de la statuaire, on peut dire qu'il est un des artistes de ce temps-ci qui joignent à une habileté pratique incontestable le plus de verve et de fantaisie. Il est donc permis de croire que, s'il s'est rendu coupable de quelque excentricité, il l'aura commise à bon escient et avec la persuasion qu'il y déploierait assez d'esprit et d'adresse pour mettre une bonne partie des rieurs de son côté.

Voyons si ses forces l'ont trahi, si ses prévisions l'ont trompé.

Cette fameuse *Ronde* dont nous avons entendu dire tant de bien et tant de mal depuis quelques jours, est une allégorie de la *Danse*. Le génie de la chorégraphie — ange par les ailes, démon par l'expression cynique du visage et de l'attitude — lève les bras en l'air et semble prêt à prendre son élan. D'une main il agite un tambour de basque, de l'autre il fait un geste pour exciter les danseuses qui tourbillonnent autour de lui. Celles-ci sont au nombre de six : deux d'entre elles, absolument nues, se détachent entièrement du fond, l'une se présentant de face, l'autre de profil, toutes deux se tenant la main et trébuchant comme des bacchantes

possédées par leur dieu. Presque sous leurs pieds, un amour folâtre secoue une marotte.

Ce qui frappe tout d'abord dans ce groupe, c'est son mouvement endiablé, c'est l'entrain, c'est la vie qui anime toutes les figures. Jamais la pierre n'a été taillée, modelée, tourmentée avec plus d'énergie et de fougue. Cette ronde s'agite, tournoie, se déchaîne et va se précipiter en bas du piédestal.

Il n'y a que les maîtres qui sachent donner ainsi l'apparence de la vie et du mouvement à la matière inerte. Sous ce rapport, l'œuvre de M. Carpeaux ne saurait être assez admirée.

Après cela, il faut bien reconnaître qu'au point de vue plastique, les figures n'ont rien de commun avec l'idéal académique.

Le génie a la poitrine et les flancs amaigris, comme il convient à un danseur effréné ; son visage, quelque peu vieilli, porte l'empreinte de la débauche ; ses yeux, qu'il baisse vers les danseuses, et sa bouche qui sourit, expriment la lubricité. Quant aux danseuses, elles n'ont des bacchantes antiques que l'ivresse ; ce sont des courtisanes modernes aux larges hanches, aux appas plantureux.

Celle qui est à droite et qui se renverse en arrière, soutenue par une de ses compagnes dont la main s'enfonce dans des chairs épaisses et moelleuses, nous a remis en mémoire la célèbre *Baigneuse* de M. Courbet, qui fit tant de bruit au Salon de 1857.

Proudhon,—dans son livre des *Principes de l'art*, écrit pour la plus grande gloire du maître d'Ornans,—rapporte une exclamation piquante arrachée à l'Impératrice par la vue de cette *Baigneuse.* Sa Majesté s'était d'abord arrêtée, dans sa visite au Salon, devant le *Marché aux chevaux*, de Rosa Bonheur, et avait témoigné quelque surprise de voir que les robustes animaux qui y sont représentés avaient des formes si différentes de celles des légers coursiers de l'Andalousie ; on lui expliqua que les chevaux reproduits avec beaucoup d'exactitude par Rosa Bonheur appartenaient à l'une de nos plus belles races nationales, la race percheronne. Arrivée ensuite devant la *Baigneuse*, charnue et rebondie, de M. Courbet, l'Impératrice s'écria : « Est-ce là aussi une Percheronne ? »

Nous ne savons à quelle race appartiennent les danseuses de M. Carpeaux ; elles n'ont pas l'élégance, la *sveltesse*, la distinction que l'on a coutume d'exiger des figures nues, enfantées par la peinture et la statuaire; mais, dans leurs formes pesantes, on sent des tressaillements de vie et l'on reconnaît une science de modelé qui défie les plus habiles.

Reste à examiner si cette œuvre, d'une tournure si énergique, d'une exécution si magistrale, traduit bien l'idée qu'avait à exprimer le statuaire et convient à sa destination.

C'était évidemment la danse théâtrale, la danse classique, réglée par les chorégraphes, l'art des Vestris, des Gardel, de la Camargo, de la Guimard, de Fanny Essler, de Carlotta Grisi, de Taglioni, de Cerrito, de Rosati, qu'il s'agissait de représenter sous forme allégorique, à l'entrée de l'Opéra. Tout devait être cadence, mesure, grâce, harmonie, dans ce groupe. A la pureté des formes, à la souplesse des mouvements, les danseuses étaient tenues de joindre cette décence aimable, plus provocante et plus séduisante que les mines lascives des courtisanes. Au lieu de cela, M. Carpeaux nous a offert la danse contorsionnée, échevelée, effrontée des bastringues ; il a déshabillé les virtuoses du cancan et leur a fait les honneurs d'un piédestal.

Aurait-il voulu faire une satire de l'Académie impériale de musique, où l'art de la chorégraphie perd tous les jours de sa correction classique, de sa grâce décente ? Ou bien a-t-il cru pouvoir sans inconvénient fixer un souvenir des galops effrénés du bal de l'Opéra ?

Toujours est-il que ce groupe si réaliste fait une étrange, une terrible figure, sur le seuil du monument ; il frappe, il saisit, il étonne ; il déborde des lignes architecturales, il empiète sur les baies latérales, il se penche, il arrête les gens au passage ; il éclate, il détonne sur cette masse de pierres multicolores ; il écrase tout ce qui l'entoure.

Au point de vue du goût, on ne peut que condamner cette exubérance, cet empiétement de la décoration sur l'édifice. La *Ronde* de M. Carpeaux est déplacée à l'Opéra : elle eût fait merveille à Mabille ou au Château-des-Fleurs.

Les autres groupes sont de proportions, d'agencement et de style tout différents. Celui de la *Musique*, sculpté par M. Guillaume, est la contre-partie de l'œuvre de M. Carpeaux, à laquelle elle fait pendant. Il ne se peut rien voir de plus harmonieux, de mieux balancé, de mieux pondéré.

La *Musique* est représentée par un beau génie, aux ailes déployées, debout, tenant une lyre de la main gauche et levant la main droite comme pour marquer la mesure ; il est nu jusqu'aux hanches et a la tête ceinte d'une couronne de lauriers.

Son attitude est noble, son visage d'une beauté un peu effémi-

née comme celle d'Apollon, son air est grave et inspiré. A ses côtés se tiennent deux jeunes femmes dont l'une joue de la double flûte et l'autre du violon : celle-ci, gracieuse et recueillie comme une sainte Cécile, lève doucement les yeux vers le génie de la musique. Deux *amorini* charmants sont assis aux pieds de ce dernier.

Ce groupe tranquille, poétique, paraît froid, quand on a vu la *Danse* de M. Carpeaux; mais il gagne beaucoup à être étudié; il ne violente pas l'attention, mais une fois qu'elle s'est portée sur lui, elle s'y fixe avec plaisir. L'exécution en est d'ailleurs très-ferme, très-savante. M. Guillaume n'a jamais fait mieux, selon nous.

M. Perraud a représenté le génie du *Drame lyrique* sous les traits d'une Némésis aux cheveux mêlés de serpents, agitant d'une main un flambeau, et, de l'autre, une sorte de fouet destiné à châtier les méchants; sous ses pieds gît un cadavre ayant au flanc une large blessure, et qui se présente en raccourci. A la droite de la déesse se tient l'assassin, armé de son poignard et arrachant violemment la draperie qui couvre le cadavre. A gauche est une forte femme, la main gauche sur la hanche, la droite tenant un miroir, attribut de la Vérité.

Ce groupe ne manque pas d'expression. L'auteur s'est évidemment inspiré du tableau de Prudhon, la *Justice et la Vengeance poursuivant le Crime.* L'homme, l'assassin, a une figure d'une bestialité farouche. Sa tête, au front bas, aux pommettes saillantes, est plantée sur un col épais et musculeux; le torse est large et puissant. La Vengeance a une beauté sévère; sa tunique élégamment plissée s'ouvre sur le genou et laisse voir la jambe droite qui est d'une forme fine et élégante.

A defaut d'une idée neuve et originale, M. Perraud a déployé dans ce groupe les grandes qualités de praticien qui l'ont placé au premier rang de la statuaire contemporaine.

Le groupe le moins heureux de la série est celui par lequel M. Jouffroy a voulu exprimer la *Poésie lyrique.* Un génie femelle, aux ailes déployées, levant une main en l'air, et, de l'autre, retenant des palmes sur sa poitrine, est debout sur des rochers entre deux jeunes femmes, dont l'une est accoudée sur une grande lyre et tient à la main une espèce de petit clairon, tandis que la seconde, armée d'un style et d'un *volumen*, se livre à quelque élucubration. Je dis élucubration, car il est imposible qu'une femme aussi grave, aussi absorbée, compose de la poésie lyrique;

elle manque d'inspiration, de feu sacré; elle se creuse la tête, elle s'appesantit dans ses réflexions et s'oublie au point de peser de tout son poids sur le Génie, qui devrait lui communiquer un peu de sa flamme.

Je ne dis rien de l'exécution de ce groupe: elle est correcte, assez élégante même, mais elle n'a ni force ni ampleur.

Quatre petites statues allégoriques complètent la décoration du péristyle de l'Opéra.

L'*Idylle*, de M. Aizelin, est une charmante fillette, retenant sa tunique sous sa gorge virginale et ayant à la main le *pedum* pastoral.

La *Déclamation*, de M. Chapu, a la poitrine solide: elle traduira à merveille les fureurs d'Hermione, elle criera avec une force suffisante les imprécations de Camille, mais elle échouera dans les rôles qui exigent de la douceur et de la grâce. Cette forte femme paraît furieuse, et l'on s'attend à voir voler en morceaux le papier qu'elle tient à la main.

Le *Chant*, de M. Dubois, personnifié par une jeune femme chastement drapée et levant les yeux au ciel, n'est pas le chant tour à tour doux ou véhément, passionné ou railleur de la scène lyrique; c'est le chant sévère, mélancolique des solennités religieuses.

Quant à l'*Elégie*, de M. Falguières, charmante jouvencelle à l'air timide, à l'attitude rêveuse, je ne vois guère où est sa place, où est son rôle à l'Opéra. Ce n'est pas, sans doute, dans les opéras-bouffes de Cimarosa, sous le médaillon duquel elle est placée. Mais, j'y pense, le trouble dans lequel cette fillette est plongée ne peut qu'être attribué au voisinage immédiat de la *Ronde* fol...âtre de M. Carpeaux. La vertu la moins revêche s'effaroucherait d'un pareil spectacle.

SALON DE 1870

SALON DE 1870

I

Révolution artistique. — L'art se démocratise. — Les excès de la réaction. — Honnêteté du goût public. — Pas de chef-d'œuvre au Salon de 1870. — Coup d'œil rétrospectif. — Les princes de la critique d'art, sous l'ancien régime parlementaire. — *Les Salons de T. Thoré*, de 1844 à 1848, et les *Salons de W. Bürger*, de 1861 à 1868. — Une lettre à Th. Rousseau. — Les paysages de la rue Taitbout. — Les chefs-d'œuvre du Salon de 1845. — Invasion du réalisme. — L'art n'est pas l'imitation de la réalité. — Delacroix, peintre du mouvement; Ingres, peintre de la forme; Decamps, peintre de la lumière; Scheffer, peintre de la pensée; Diaz, peintre de la fantaisie. — Pradier, David d'Angers, Rude. — L'art depuis 1865 : triomphe du genre et du paysage.

Depuis quelques années, l'art français subit une révolution profonde, radicale : à l'exemple de la société, l'art se démocratise.

Abandonnant les hautes conceptions mythologiques, allégoriques, fruits de l'accouplement du dogmatisme chrétien et du génie antique, élucubrations savantes et complexes qui ont fait, pendant si longtemps, les délices des aristocrates de la pensée, — l'école contemporaine demande à l'humanité vivante, à la nature, à la réalité pittoresque des sujets intelligibles pour tous : aux symboles nébuleux, aux hiéroglyphes indéchiffrables, aux vagues *idéalités* enseignées et prêchées par les vieilles académies, elle s'efforce de substituer l'expression sincère des passions, la représentation fidèle des types, des mœurs de la société qui s'agite autour d'elle.

Pleine d'ardeur, de verve, de fantaisie, elle secoue le joug de la convention, du poncif classique : elle veut être de son pays, de son époque ; elle tourne le dos au passé, à la mort, et regarde vers l'avenir, vers la vie.

Certes, comme toute réaction, celle-ci ne saurait s'accomplir sans quelques excès : tel artiste de la génération nouvelle, exalté par son horreur des vieilles routines, perd de vue l'immortelle Beauté, cette splendeur du vrai, cet astre rayonnant qui doit guider l'essor de toute imagination créatrice ; tel autre, espérant captiver l'attention de la foule qui se presse de plus en plus nombreuse aux expositions, étale cyniquement aux regards des scènes d'un matérialisme brutal, ou traduit avec une sotte complaisance les facéties les plus plates, les trivialités les plus écœurantes ; — comme si le plus sûr moyen de mettre l'art à la portée de tous était de l'abaisser !

Fort heureusement, le peuple auquel s'adressent ces basses provocations possède, plus qu'on ne croit, le sentiment instinctif du beau ; sans doute il n'a pas encore eu le temps de faire son éducation artistique; il n'a aucune notion des lois qui règlent la composition pittoresque et n'apprécie point les habiletés, les délicatesses, les raffinements de la partie technique ; mais il a l'intuition, l'admiration de ce qui est vrai, de ce qui est bon, de ce qui est gracieux et de ce qui est noble. Soyez sûrs qu'il tient en petite estime les effrontés et les saltimbanques de la peinture, et qu'il imposera tôt ou tard ses idées saines, ses passions honnêtes, ses enthousiasmes généreux.

Au reste, sans vouloir exagérer ici l'influence de la politique, il est permis de dire que l'ère nouvelle dans laquelle le pays vient d'entrer ne peut qu'être favorable aux progrès, à la rénovation des arts. L'an dernier déjà, à pareille époque, nous signalions un réveil du génie artistique correspondant au réveil de l'esprit libéral.

Le Salon de 1870 confirme les espérances que nous avions conçues. On n'y trouvera pas de chefs-d'œuvre, si l'on doit réserver ce nom aux compositions immortelles qui allient la perfection de l'exécution à la sublimité de la penseé, ou qui même ne possèdent que l'une ou l'autre de ces qualités. Mais on y rencontrera plusieurs toiles dignes des honneurs d'un musée et un très grand nombre d'œuvres de second ordre qui attirent et qui charment par l'esprit de la composition, par la vérité des détails, par les agréments du coloris.

Avant de parcourir cette exposition, qui coïncide avec l'inauguration d'un nouveau régime politique, et qui ouvre peut-être une nouvelle période de liberté et de gloire pour les arts, il nous

a paru intéressant de jeter un coup-d'œil en arrière, de nous rendre compte des vicissitudes que l'école française a subies pendant les vingt-cinq dernières années.

Un excellent guide nous est offert pour cette revue rétrospective : la maison Renouard, si connue par ses belles publications artistiques, vient d'éditer les *Salons de Th. Thoré, de* 1844 *à* 1848, et les *Salons de W. Bürger, de* 1861 *à* 1868.

La critique d'art a eu, sous le gouvernement de Juillet, trois maîtres éminents : Gustave Planche, qui dogmatisait et mordait, dans la *Revue des Deux Mondes;* Théophile Gautier, qui poétisait et caressait, dans la *Presse ;* Théophile Thoré, qui, dans le *Constitutionnel*, pactisait avec les révolutionnaires de la peinture et réclamait avec eux l'avénement d'un art original, sincère, vivant, humain.

Un ardent amour du vrai et du juste, un vif sentiment du beau, une profonde intelligence des besoins et des aspirations modernes, une franchise et une loyauté que rien n'a pu corrompre, ont dicté les *Salons* de Thoré. Le clairvoyant critique a été l'ami, le confident, je dirais volontiers le collaborateur des plus grands artistes de son temps, des Delacroix, des Decamps, des Scheffer, des Rousseau, des David d'Angers. Il les a soutenus dans leurs luttes contre les routines académiques, il les a encouragés par ses éloges, il les a éclairés de ses conseils.

Au reste, il applaudissait ou blâmait avec une égale énergie, quel que fût l'artiste dont il eût à juger les œuvres. Son autorité était ainsi d'autant plus grande qu'à la solidité des connaissances et à la sûreté du goût il joignait une impartialité qui ne se démentit jamais.

Quand, après une absence forcée, causée par les mésaventures de la politique, il rentra en France, il n'eut pas de peine à reconquérir dans la critique d'art le rang élevé que lui avaient assigné ses précédents travaux. Les études qu'il écrivit à partir de cette époque, sous le pseudonyme de W. Bürger, attestèrent que les années n'avaient refroidi ni son imagination ni sa verve, et que son talent, sans rien perdre de son originalité, s'était fortifié par une étude approfondie des maîtres anciens.

Ses *Salons*, qui viennent d'être réédités, forment l'histoire la plus instructive, la plus animée, des phases successives par lesquelles l'art est passé depuis un quart de siècle. On eût pu remonter plus haut, et réunir les *Salons* qu'il publia, dès 1832 ; mais on a cru devoir s'en tenir à la période qu'il avait indiquée lui-même, quelque temps avant de mourir.

Les *Salons*, de Thoré s'ouvrent par le compte-rendu de l'Exposition de 1844, qui fut assez peu brillante. Les principaux maîtres, ceux surtout qui passaient alors pour des novateurs, manquèrent au rendez-vous. Beaucoup d'entre eux, rebutés par les injustices du jury, s'étaient décidés à ne plus travailler que pour les amateurs, pour les particuliers. De ce nombre était Théodore Rousseau, à qui Thoré adressa une lettre, publiée sous forme d'introduction, en tête de ses *Salons*.

Cette lettre contient de touchantes révélations sur les débuts du grand paysagiste auquel elle est écrite :

« Te rappelles-tu, dit le critique à son ami, te rappelles-tu le temps où, dans nos mansardes de la rue Taitbout, assis sur nos fenêtres étroites, les pieds pendants au bord du toit, nous regardions les angles des maisons et les tuyaux de cheminée, que tu comparais, en clignant de l'œil, à des montagnes et à de grands arbres épars sur les accidents du terrain? Ne pouvant aller dans les Alpes ou dans les joyeuses campagnes, tu te faisais avec ces hideuses carcasses de plâtre un paysage pittoresque. Te rappelles-tu le petit arbre du jardin Rothschild, que nous apercevions entre deux toits? C'était la seule verdure qu'il nous fût donné de voir. Au printemps, nous nous intéressions à la pousse des feuilles du petit peuplier, et nous comptions les feuilles qui tombaient à l'automne. Et avec cet arbre, avec un coin de ciel brumeux, avec cette forêt de maisons entassées, tu créais des mirages qui te trompaient souvent dans ta peinture sur la réalité des effets naturels. Tu te débattais ainsi, par excès de puissance, te nourrissant de ta propre invention, que la vue de la nature vivante ne venait point renouveler.

» La nuit, tourmenté d'images sans cesse variables et flottantes, faute d'un repos sur de véritables campagnes baignées de soleil ; la nuit, tu te levais fiévreux et désespéré. A la clarté d'une lampe hâtive, tu essayais de nouveaux effets sur la toile déjà couverte bien des fois, et, le matin, je te trouvais fatigué, triste, comme la veille, mais toujours ardent et inépuisable. »

Ces recherches incessantes, ces inquiétudes fiévreuses, ces tourments du génie ont laissé leurs traces dans les paysages que Rousseau a exécutés pendant la première partie de sa carrière. Ces paysages sont le plus souvent de simples esquisses, des ébauches merveilleuses, où il n'y a guère qu'une impression, qu'un effet, qu'une note de la sublime harmonie de la nature. Mais avec quelle force, avec quelle vérité, avec quelle poésie l'artiste a traduit son émotion !

Le Salon de 1845 fut un des plus remarquables. Th. Rousseau, Jules Dupré, Ary Scheffer, Delaroche, Barye, n'exposèrent pas, il est vrai ; mais Delacroix envoya cinq ou six chefs-d'œuvre, entre autres : la *Mort de Marc-Aurèle* et l'*Empereur du Maroc* ; Decamps donna les merveilleux dessins de son *Histoire de Samson* ; Robert Fleury, l'*Autodafé*, une de ses compositions les plus dramatiques ; Horace Vernet, sa gigantesque *Smala* ; Chassériau, le *Khalife de Constantine* ; Couture, les *Romains de la décadence* ; Meissonier, trois morceaux d'une exquise finesse, la *Partie de piquet*, le *Corps de garde*, le *Jeune homme regardant des dessins* ; Henri Scheffer, *Madame Roland marchant au supplice* ; Eugène Isabey, l'*Alchimiste* ; Flandrin, des portraits d'un style sévère ; Diaz, de lumineuses fantaisies ; Français, Corot, Troyon, Paul Huet, de poétiques paysages ; Pradier, la *Phryné* ; David d'Angers, l'*Enfant à la grappe* ; Simart, la *Poésie épique*, etc.

Hélas ! nos expositions actuelles sont bien loin de nous offrir un pareil nombre d'œuvres de cette importance : et pourtant le critique, en rendant compte du Salon de 1845, ne se montre satisfait qu'à demi ; il applaudit avec enthousiasme Delacroix, Decamps, Meissonier, Robert Fleury, Français, Pradier, David d'Angers, mais il se plaint amèrement de la vulgarité qui déjà, sous prétexte d'une interprétation sincère de la vie réelle, envahissait le domaine de l'art :

« Nous avons tous, plus ou moins, crié depuis dix ans que l'art devait se tourner quelque peu vers la réalité contemporaine. Nous en sommes bien punis aujourd'hui par ce prosaïsme ridicule qui a pullulé comme la mauvaise herbe et qui menace d'étouffer les pousses timides de la poésie. Ah ! vous demandez des habits de drap et des chapeaux en tuyaux de poêle, en voilà. Ah ! vous demandez qu'on habille Hercule et Apollon, voilà des culottes et des faux-cols et des bottes à reflet. Si bien que la nature humaine a disparu sous cette friperie.

« Nous sommes tombés dans le naturalisme du laid, non pas dans ce naturalisme ardent et capricieux des Caravage, des Valentin, des Manfredi, ou d'Ostade ou de Murillo, mais dans une imitation grossière et basse.

« On disait, au temps du romantisme, qu'il y avait plus de poésie dans un bonhomme de Brouwer que dans tous les dieux de l'école académique. Revenons encore à Brouwer. A défaut du sublime, qu'on nous rende l'esprit et la naïveté. Les fumeurs des peintres hollandais et flamands sont moins laids que les portraits

du Salon. Ils ont de l'originalité, des nez bizarres et une façon de porter les culottes, que vous ne saurez jamais imiter. Ils n'ont guère de bretelles ni de sous-pieds, ces mendiants superbes, ces Diogènes de tabagie, ces grands philosophes. Ils ne posent point la main sur la hanche, mais le coude sur la table. Comme ils pensent, comme ils causent, comme ils traitent gaîment la vie! La comparaison avec nous est tout à leur avantage. A défaut de Raphaël, rendez-nous Brouwer. »

Tout en protestant contre le naturalisme du laid (le mot *réalisme* n'était pas encore inventé), Thoré comprenait que l'artiste ne pouvait atteindre à la véritable beauté qu'à la condition de s'inspirer de la nature, mais il se gardait bien de confondre l'imitation servile de la réalité positive, qui est le propre de l'industrie, du métier, avec la libre interprétation de la vérité, qui est le principe de l'art. « L'artiste, écrivait-il, n'est pas seulement un œil comme le daguerréotype, un miroir fatal et passif, qui reproduit physiquement l'image qu'on lui présente ; c'est une forme mouvante et créatrice qui féconde à son tour la création extérieure. La nature est la mère voluptueuse qui provoque la passion de son amant, et l'art est le fruit de cette union. »

Le véritable artiste est donc celui qui marque son œuvre du sceau de son génie créateur. A ce titre, Delacroix est, sans contredit, l'un des maîtres les plus vaillants, les plus féconds qu'ait produits l'école contemporaine. Ce qu'il a cherché dans la nature, lui, c'est l'agitation fiévreuse et désordonnée, c'est le tressaillement de la passion, c'est le mouvement, en un mot, et il l'a exprimé avec une puissance incomparable.

« Eugène Delacroix sent surtout la beauté de l'effet, dit Thoré. Il n'eût été, sans doute, qu'un sculpteur étrange, car la sculpture exige une beauté calme et permanente ; mais l'essence même de la peinture est de saisir un aspect variable, un imperceptible moment ; voilà pourquoi les esquisses sont ordinairement plus belles et même plus vivantes que les études d'après nature ou les tableaux finis sur le modèle.

« Delacroix est un homme qui sait choisir le bon moment. Il lui faut, en général, la beauté agitée, passionnée, ardente, comme dans les Femmes grecques du *Massacre de Scio*, ou dans la *Médée*, cette magnifique peinture qui, au musée de Lille, lutte avec les Rubens et les Van Dyck. Et cependant Eugène Delacroix a encore exprimé avec un rare bonheur la beauté tranquille et voluptueuse dans ses *Femmes d'Alger*, du Luxembourg.

» C'est que les personnages d'Eugène Delacroix font toujours bien ce qu'ils font. On n'est pas plus pensif et plus noble que le jeune *Hamlet contemplant le crâne d'Yorik*, présenté par le fossoyeur avec un brusque mouvement. Au *Pont de Taillebourg*, on se bat à merveille. Dans la *Noce au Maroc*, on danse avec volupté. Dans la *Mort de Marc-Aurèle*, on écoute avec recueillement. »

Quel est le principe de vie qui anime les œuvres d'Ingres? Quel est le sentiment dont cet artiste a poursuivi la réalisation? Il s'est désintéressé de tout ce qui intéresse l'homme, la société; il n'a vu que l'extérieur des choses, il n'a peint que la forme. Et, dans la forme elle-même, il n'a vu que les lignes, les contours ; il a nié la couleur, la lumière qui seules peuvent faire comprendre le relief et l'espace sur une surface plane ; aussi, malgré une intelligence très ferme et un incontestable talent de dessinateur, n'a-t-il été qu'un artiste incomplet.

C'est là ce que l'auteur des *Salons de* 1844 *à* 1848 a eu plusieurs fois l'occasion de faire ressortir. Il a insisté particulièrement sur l'absence du sentiment humain dans les ouvrages d'Ingres ; il faisait à ce propos cette réflexion pleine de sens : « Quels que soient le sujet et la forme d'une œuvre d'art, il faut que l'artiste y fasse intervenir un sentiment intime, naturel, irrécusable, qui se communique aux autres hommes, qui les éclaire ou les moralise. Le vieux proverbe du théâtre est applicable à tous les arts, ainsi que le vers du poète latin : « Corriger en amusant, mêler l'utile à l'agréable. » Hélas! l'art contemporain est si éloigné de cette tendance élémentaire, que l'on ne sait même comment s'y prendre pour le ramener à une signification quelconque. »

Ce n'est pas l'absence de signification que l'on pourrait reprocher aux œuvres d'Ary Scheffer, à celles surtout qu'il exécuta dans les dernières années de sa vie ; c'est la froideur, l'insuffisance de l'exécution.

La *Francesca de Rimini*, le *Faust au sabbat*, le *Saint Augustin*, le *Christ et les saintes femmes*, qui parurent au Salon de 1846, offrent une composition intelligente, des têtes admirables, un sentiment très poétique ; mais la peinture manque absolument de chaleur, de vivacité, d'imprévu. Il semble que pour laisser à la pensée toute sa gravité, toute son importance, l'artiste ait volontairement affaibli le modelé, le relief, le coloris, tout ce qui est de nature à charmer plus particulièrement les yeux.

Thoré a dit de Scheffer : « Si Scheffer était aussi grand peintre qu'il est poète et penseur, je ne connais aucun artiste dans aucune école qu'il n'aurait pu égaler. »

Decamps était l'antipode d'Ary Scheffer ; il se préoccupait avant tout et presque exclusivement de séduire par l'exécution, et il y déployait une adresse extrême ; il poussait, lui aussi, son système jusqu'à l'exagération au point de sacrifier parfois la vérité au désir d'obtenir un brillant effet de lumière. L'abus des empâtements donne une solidité excessive, une véritable lourdeur à certaines parties de ses tableaux, du *Souvenir de la Turquie d'Asie*, par exemple, et du *Retour du berger*, exposés en 1846. Thoré a été le premier à signaler ces défauts, mais il a montré en même temps, qu'à sa passion de la lumière et de la riche couleur, Decamps joignait un sentiment très vif du mouvement et de la beauté pittoresque :

« L'impression que le peintre lui-même a ressentie devant le monde extérieur est si vivement traduite dans l'effet et dans la tournure, que la nature vous apparaît avec toute sa poésie ; il y a de quoi faire rêver et penser comme devant une belle figure vivante ou devant les splendeurs du paysage. A la vérité, les sujets de Decamps ne sont pas prétentieux : c'est un enfant qui joue avec une tortue ; un pacha qui fume ; un garde-chasse qui patrouille, dans un fossé, suivi de ses bassets ; un cavalier dont le cheval se cabre, ou n'importe quoi ; mais c'est la vie. »

Trois autres peintres sont exaltés dans plus d'une page des *Salons* de Thoré : Th. Rousseau, Diaz, Meissonier ; le premier qui a vécu, en quelque sorte, dans une communion intime avec la nature, qui fut l'interprète par excellence de la poésie des champs, des forêts et du ciel ; le second, qui a traduit avec toutes les coquetteries, toutes les séductions de la couleur, la poésie des rêves, les fantaisies d'une imagination capricieuse, les visions charmantes d'un monde surnaturel ; le troisième « peintre de petite proportion, mais de grande manière, » qui, à l'exemple des maîtres hollandais, a exprimé avec beaucoup de finesse les mœurs, les caractères.

Aux maîtres que nous avons nommés se rattachent plus ou moins étroitement les principaux artistes qui exposaient il y a vingt ans, et même bon nombre de ceux qui jouissent encore aujourd'hui des faveurs du public. D'Eugène Delacroix, par exemple, procédaient plus ou moins directement Chassériau,

L. Boulanger, Devéria ; d'Ingres, H. Lehmann, H. Flandrin, Amaury Duval ; de Rousseau, Jules Dupré (qui est un maître, lui aussi), Flers, Cabat, Ch. Le Roux ; de Meissonier, une foule de peintres de genre.

D'autres groupes reconnaissaient pour chefs Horace Vernet, le spirituel brosseur de décors militaires ; Paul Delaroche, l'adroit arrangeur de scènes mélodramatiques ; Corot, le mélancolique mélodiste du paysage ; Adolphe Leleux, le peintre naïf des mœurs rustiques, etc.

L'armée des sculpteurs se divisait en deux grandes phalanges, — l'une que dirigeait Pradier, « un païen de la décadence, toujours amoureux de la forme, par tradition et par idolâtrie, mais sans inquiétude du secret que l'idole recouvre, » sans souci de la beauté morale ; — l'autre, placée sous les ordres de David d'Angers, « le maître qui représente le mieux la tradition française et le sentiment moderne en sculpture, » et dont presque toutes les œuvres portent une signification et un enseignement.

Un autre maître, François Rude, cherchait à traduire dans la pierre ou le bronze, la passion, le mouvement, et il y apportait une énergie admirable.

Quand on évoque le souvenir de tant d'hommes éminents, on ne peut moins faire de reconnaître que dans les arts, comme dans la littérature, la France était montée bien haut sous le règne de Louis-Philippe.

Il y eut un temps d'arrêt après 1848. Ce n'est pas au moment où elles s'accomplissent que les révolutions politiques — même les meilleures — profitent à l'art.

L'exposition universelle de 1855, où parurent la plupart des œuvres qui avaient brillé aux Salons des trente années antérieures, ranima, stimula les artistes. Mais le public, déshabitué du spectacle des luttes intellectuelles et tourné vers les spéculations positives, vers les jouissances matérialistes, continua à ne témoigner d'intérêt qu'aux œuvres d'art qui flattaient la vulgarité de ses goûts.

Lorsque Thoré, revenu de l'exil, en 1861, rendit compte du Salon ouvert cette année-là, il reconnut que l'art s'était métamorphosé, qu'il était devenu un métier, une industrie exercée par des gens plus ou moins habiles, mais absolument dépourvus d'idées élevées, et n'ayant d'autre but que de gagner de l'argent.

Il retrouva bien quelques-uns des glorieux lutteurs des anciens

Salons, mais vieillis, fatigués, transformés pour la plupart. Rousseau vivait encore, mais sa peinture de franche, légère, qu'elle était autrefois, était devenue pénible et *tricotée*. Corot avait gardé son sentiment poétique, mais il se répétait avec une désespérante monotonie. Delacroix, Ingres, Robert, Fleury, etc., se reposaient sur leurs lauriers. Seul ou presque seul, Meissonier, — plus jeune que les précédents d'ailleurs,— avait vu son talent et sa réputation grandir.

Quels étaient les autres artistes en faveur ?

M. Gérome, qui, dans sa *Phryné*, ses *Augures* et ses autres scènes antiques, montrait qu'il ne possédait « ni le sentiment de la beauté, ni le sentiment de l'humanité, ni même l'instinct de la civilisation grecque, qu'il dénaturait misérablement ; »

M. Bouguereau, « insignifiant, lourd et vulgaire » dans ses compositions religieuses ;

M. Cabanel, « portraitiste distingué », mais peintre de nudités blafardes (la *Vénus* du Salon de 1863) ;

M. Baudry, homme de talent égaré dans des mythologiades plus ou moins décentes ;

Hamon, G. Boulanger et quelques autres peintres néo-grecs, habillant à l'antique des figures modernes ; etc.

Ces « favoris » ne trouvèrent pas grâce devant le critique. Mais à l'afféterie, à la mièvrerie de ces coryphées de la nouvelle école, il fut heureux de pouvoir opposer la sincérité de trois peintres de sujets rustiques : Courbet, Millet et Adolphe Breton. Il put constater d'ailleurs que la peinture des scènes familières et le paysage occupaient aux expositions une place plus large, plus brillante, et que, grâce à ces deux genres secondaires, l'école française maintenait sa supériorité dans le monde artiste.

II

Quis auctor ? quæ relligio aut quæ machina belli ? — La jaunâtresse. — De l'avantage des poncifs. — Une tête sur un plat. — Un élève qui en remontrerait à ses maîtres. — M. Regnault, successeur de Delacroix. — M. Cabanel, bon professeur de dessin. — Le portrait de la duchesse V***. — *O oïa kephalè!* — La *Mort de Francesca*, mélodrame à trois personnages : le mari, la femme et l'amant. — Dénouement sérieux, par M. Merino : *Lanciotto, Cornaro vengé.* — Une Mâconnaise. — M. Puvis se déride. — Imagerie préraphaélitique d'Epinal. — Seconde incarnation de Salomé. — La Madeleine et son lézard. — Les savetiers de l'idéal. — Les erreurs de M. Bin. — Les horreurs de M. Manet.

Elle est assise, dans une attitude pleine d'abandon, sur un coffret incrusté de nacre. Sa main droite caresse un yatagan à manche d'ivoire, à fourreau de velours rouge brodé d'argent, qu'elle a pris dans un bassin de cuivre posé sur ses genoux.

Elle est jeune, elle a une beauté singulière.

Sa chevelure abondante, noire et crêpue, déborde sur sa nuque, sur ses joues, sur ses tempes, et fait à son front un magnifique diadème.

Ses grands yeux humides, voluptueux, félins, nous regardent. Un sourire lascif entr'ouvre ses lèvres et laisse voir les perles de sa bouche, brillantes comme des gouttes de rosée dans le calice d'une fleur.

Ce regard aigu, provocant, donne le frisson, comme ferait le contact d'une lame d'acier ! Il y a sur ces lèvres souriantes, je ne sais quelle expression de férocité tranquille qui effraye.

Le costume est étrange : une chemisette jaune pâle que retient sur l'épaule droite une fibule d'argent ciselée et enrichie de perles ; une écharpe rose saumon jetée sur l'autre épaule ; une ceinture violette ; une jupe de gaze rayée transversalement de vert et toute brochée d'or. — Au bras droit qui est nu et dont la main est renversée sur la hanche, s'enroule un bracelet de jade vert en forme de serpent.

Les jambes se laissent deviner à travers la jupe qui descend un peu au-dessous des genoux. Les pieds, souples et nerveux, posés l'un sur l'autre, jouent dans des babouches violettes doublées

d'écarlate. A terre, sous ces pieds mignons, une peau de tigre est étendue sur un tapis oriental.

Derrière cette créature bizarre, si bizarrement accoutrée, se déploie un rideau de soie jaune clair, légèrement agité, et que le soleil moire d'une lumière éclatante.

Quelle est cette femme? A quel pays, à quelle race appartient-elle? Pourquoi fixe-t-elle ainsi sur nous ses regards effrontés? Et que veut-elle faire de ce yatagan?

Voilà ce que se demandent les curieux attirés en foule par cette peinture, car, — j'ai oublié de le dire, — si vivante qu'elle soit, cette femme est simplement peinte.

Nous avouerons qu'il serait assez difficile de préciser la nationalité de l'héroïne. Elle a quelque chose des almées orientales; mais ses joues vermeilles, ses carnations blanches et satinées sont d'une fille d'Albion; ses grands yeux, à la fois doux et méchants, sont d'une bohémienne; ses cheveux noirs et rebelles au peigne sont d'une négresse ou d'une mulâtresse.

Pour trancher la question, une jolie femme, offusquée de la couleur dominante du tableau, a prétendu que c'était là le portrait d'une *jaunâtresse.*

Va pour une *jaunâtresse!* Cette désignation a tout au moins le mérite d'être plus courte que la suivante qui nous est fournie par le catalogue du Salon : *Salomé, la danseuse, tenant le bassin et le couteau qui doivent servir à la décollation de saint Jean-Baptiste.*

Je sais bien que, pour expliquer ce titre, on pourrait citer le passage de l'évangéliste saint Matthieu, disant que « le jour de la naissance d'Hérode, la fille d'Hérodiade dansa au milieu de l'assemblée et plut au roi qui promit avec serment de lui donner tout ce qu'elle demanderait; sur quoi la danseuse, instruite par sa mère, dit : « Donnez-moi ici, sur un bassin, la tête de Jean-Baptiste. »

On ajouterait que le moment choisi par le peintre est celui où Salomé, après la danse qui a si fort charmé le roi libertin, laisse tomber à terre son voile de gaze, brodé d'or comme sa jupe, prend le couteau et le bassin et s'assied vis-à-vis d'Hérode, à qui elle adresse en souriant, en minaudant, sa féroce requête.

Ainsi seraient justifiées ces airs et cette attitude de courtisane qui ont si fort scandalisé les gens plus chastes que le roi Hérode.

D'un autre côté, il serait facile de montrer que la femme que nous avons décrite est infiniment plus vraie d'expression et même

de type, que toutes les figures qui nous ont été données jusqu'ici comme des représentations de la fille d'Hérodiale ; plus vraie que la *Salomé* milanaise de Bernardino Luini, qui sourit si gracieusement au Louvre ; plus vraie que la *Salomé* flamande de Rubens, qui s'épanouit au musée de Dresde ; plus vraie que la *Salomé* vénitienne, de Palma le jeune, qui se drape avec tant d'élégance au Belvédère de Vienne ; plus vraie que la *Salomé* doucereuse du Baroche, que possèdent les Offices ; plus vraie que la *Salomé* florentine de Carlo Dolci, que l'on a beaucoup admirée à la vente San-Donato, et dont le seul mérite, selon nous, est d'avoir été gravée par Flameng.

A quoi reconnaît-on que ces diverses figures, vêtues à la dernière mode du temps où elles ont été peintes, représentent la danseuse biblique ? — Au chef de Jean-Baptiste qu'elles reçoivent des mains du bourreau et qu'elles portent dans un bassin. Retranchez cet accessoire, vous aurez un portrait plus ou moins réussi, du XVIe ou du XVIIe siècle.

Ah ! pourquoi le peintre de la *Salomé* du Salon de 1870 n'a-t-il pas eu l'idée de nous servir cette tête livide sur le plat traditionnel ?

La critique eût été désarmée par ce poncif.

Elle aurait acclamé ce tableau comme une des œuvres les plus originales, les plus hardies, les plus éblouissantes, les plus attrayantes de l'art contemporain. Elle aurait admiré la vie qui rayonne dans les yeux, qui fleurit et s'épanouit sur le visage, qui palpite et frémit dans tout le corps. Elle aurait vanté l'élégance et la souplesse du col qui s'attache si finement aux épaules ; l'exquise pureté de forme de la main gauche qui joue avec le cimeterre ; la pénombre merveilleuse de la main droite et du poignet, avivée par des reflets orangers d'une rare puissance ; les tons nacrés de la poitrine, dont l'épiderme diaphane laisse voir les réseaux bleuâtres des veines ; la légèreté et la transparence de la jupe de gaze, dont on croit entendre bruire les paillons d'or.

Elle aurait loué sans réserve l'habileté consommée de l'exécution, la justesse et la vivacité des tons locaux, l'harmonie intense et pour ainsi dire vibrante de l'ensemble, et ce tour de force qu'un artiste sûr de sa palette pouvait seul tenter et qui consiste à détacher une figure claire et lumineuse sur un fond plus clair, plus lumineux encore.

Elle aurait reconnu enfin que l'auteur de cette peinture, M. Henri Regnault, est le praticien le plus adroit, le plus sédui-

sant, et en même temps l'intelligence la plus vive, la plus originale, la plus personnelle de la jeune école.

Serions-nous donc disposé, quant à nous, à faire de la *Salomé* de M. Regnault un éloge absolu? Ne verrions-nous aucune imperfection à reprendre dans cette œuvre?

Notre optimisme ne va pas jusque-là. Nous ne nous dissimulons pas qu'en réalité cette peinture est moins un tableau qu'une étude, où, à côté de morceaux exécutés avec une verve étourdissante et une adresse prodigieuse, on pourrait signaler quelques parties faibles, des chairs d'un modelé insuffisant par exemple. Mais nous ne saurions oublier, non plus, que l'auteur est encore pensionnaire de la villa Medici et qu'il est resté dans les limites de son rôle et de son devoir actuel en faisant des essais, des études, au lieu d'aborder, de prime-saut, les vastes compositions. Bientôt, il va rentrer en France; alors, soyez-en sûrs, il saura conquérir par quelque grande œuvre, la première place dans l'école française, place restée vacante depuis la mort d'Eugène Delacroix.

Ce n'est certainement pas M. Cabanel, membre de l'Institut, qui sera, pour le jeune pensionnaire de l'école de Rome, un rival à craindre.

M. Cabanel possède des qualités très estimables, sans doute — les qualités d'un bon professeur de dessin; mais il n'a pas le tempérament d'un peintre. Sa manière froidement correcte, minutieuse et à la fois indécise, est impuissante à traduire la vie, la passion, la chaleur du sang et la chaleur de l'âme. Son imagination est pauvre; ses inventions sont mesquines et banales. Nous ne connaissons de lui qu'une composition réussie — la *Veuve du maître de chapelle* — agréable à voir surtout en gravure ou en photographie. Ses autres tableaux ne l'élèvent pas au-dessus d'une honnête médiocrité. Toutefois, nous mettons à part ses portraits, — non pas celui de l'Empereur ni celui de M. Rouher, qui sont vulgaires, superficiels, — mais ceux qu'il a faits de plusieurs grandes dames dont il a bien rendu l'élégance et la distinction.

Le portrait de la duchesse de V..., qui figure au Salon de 1870, est des plus séduisants : la tête fine, poétique, aux yeux voilés, doux et rêveurs, est couronnée d'une magnifique chevelure blonde. La main gauche, qui joue sous le menton, est effilée, aristocratique. Le bras nu est savamment modelé, mais, comme il accapare, dans sa vive blancheur, presque toute la lumière

du tableau, il prend une importance tout à fait exagérée. La main droite qui soutient le coude, est disgracieuse ; les doigts sont souillés de reflets désagréables ; le médius paraît avoir subi une amputation.... N'importe, si ce portrait était d'une couleur plus lumineuse, plus profonde, plus vraie, s'il vivait tant soit peu, il suffirait pour placer M. Cabanel au rang des maîtres peintres.

Mais que peut-on espérer de l'homme qui a commis le plus plat des mélodrames sur le plus poétique des sujets, la *Mort de Francesca de Rimini ?*

L'actrice qui remplit le rôle de Francesca s'est allongée sur un divan et contrefait l'assassinée, après avoir eu soin de disposer le plus coquettement possible les plis de sa robe de brocart. Paolo, qui s'est laissé choir à terre assez proprement, soutient sur son épaule la tête de sa bien-aimée ; son haut-de-chausses gris perle paraît être entièrement rembourré de coton.

Les deux amoureux, frappés au cœur, compriment leur blessure, l'un avec la paume de sa main, l'autre avec le revers ; mais c'est là une précaution fort inutile ; il ne coule pas une goutte de sang et les beaux vêtements seront immaculés. Ce sont là des morts pour rire ! Demandez-le plutôt au traître, au bourreau, au mari outragé, qui apparaît dans la coulisse, la main appuyée sur le glaive justicier, et qui penche vers ses prétendues victimes son visage grimaçant et grimé.

Composition sans élégance, figures sans caractère, expressions sans vérité et sans pathétique, étoffes et accessoires traités avec une minutie puérile, couleur froide et lourde, dessin dépourvu de style ; voila ce que nous offre cette peinture malheureuse.

On y sent la préoccupation d'imiter Delaroche ; mais Delaroche avait de l'esprit.

Si M. Cabanel veut savoir comment il faut représenter un homme assassiné, il n'a qu'à regarder le tableau de M. Merino, intitulé le *Seigneur Cornaro vengé* ; il verra là un gentilhomme — un Paolo quelconque — enveloppé d'un superbe manteau rouge, étendu, ou pour mieux dire, aplati sur le sol : le corps, percé d'un coup de dague, s'est lourdement affaissé ; on sent le cadavre sous le vêtement. Cela rappelle l'*Orlando muerto*, de Velazquez. L'exécution est robuste, la couleur riche et énergique.

M. Merino que préoccupait déjà, l'an dernier, cette *Vengeance du seigneur don Cornaro* (quelque Lanciotto Malatesta espagnol), a peint d'un pinceau plus coquet, d'une couleur plus fleurie et plus moelleuse, une charmante tête de *Mâconnaise*.

M. Puvis de Chavannes, ordinairement si grave, si solennel, a voulu s'égayer cette année. Il a fait la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, une bien amusante caricature, exposée à quelques pas de la *Salomé* de M. Regnault.

Le précurseur, maigre, hâve, mal peigné, mal lavé, ayant pour tout vêtement une jupe en peau de mouton, est agenouillé de face, au milieu du tableau, les yeux fixes, les bras tombant, les mains (des battoirs) légèrement écartées. Il se tient droit et raide comme un soldat au port d'armes.

A gauche, un bourreau hideux, coiffé d'un bonnet rose à fleurs vertes et jaunes, brandit un grand sabre ; mais il a mal calculé les distances ; son arme va frapper un gros arbre en zinc bronzé qui s'élève derrière le saint.

A droite, une grande femme blonde, enveloppée de la tête aux pieds dans un manteau brun et couronnée de fleurs blanches, contemple d'un air sentimental et penché (beaucoup trop penché, en vérité), l'homme qui est menacé d'être décollé. Elle tient à la main un bassin de cuivre : vous avez reconnu Salomé....

La scène se passe dans une cour privée d'air. Au fond s'élève une muraille bâtie en savon de Marseille.

Jamais l'imagerie d'Epinal n'a rien produit de plus grotesque comme types, de plus faux comme couleur.

Et dire qu'il y a des gens qui ont pu prendre au sérieux cette singulière façon de peindre, qui l'ont même élevée à la hauteur d'un système et l'ont décorée du nom retentissant de préraphaélitisme !... Ah ! Dieux !

M. Puvis de Chavannes a exposé une autre charge conçue et exécutée dans ce même sentiment... pré-ra-pha-é-li-ti-que : c'est une *Madeleine* colossale, assez laide pour être repentante, qui, une tête de mort à la main, se promène gravement dans le désert, où elle n'a apporté d'autre souvenir de la civilisation qu'un lézard de bronze verdi monté pour presse-papier.

Ces hommes de style me font toujours rire. Sous prétexte de conserver les grandes traditions, de travailler dans l'idéal, ils ne font que rapetasser des idées et des types surannés ; ils font le vieux, ils ne font pas le neuf.

Voyez M. Bin, un artiste consciencieux et savant, s'il en fut.... Hélas ! M. Bin s'est condamné au ressemelâge à perpétuité. Après s'être appliqué, l'an dernier, à rajeunir le mythe de Prométhée, voici qu'il évoque l'*Hamadryade Aïgeïros* et qu'il fait sortir Minerve du crâne de Jupiter. Le malheur est que personne de

nous ne s'intéresse à Aïgeïros, et que depuis longtemps le crâne du maître des dieux n'est plus une boîte à surprise.

Ce que nous réclamons, ce qui nous attire et nous émeut, c'est la traduction des idées, des croyances, des aspirations modernes ; c'est la représentation des scènes du monde réel, — sujets historiques ou sujets familiers ; c'est l'interprétation poétique de la beauté vivante.

Et qu'on ne dise pas que nous poussons à un réalisme grossier, à l'abaissement, à la corruption du goût.

L'art est un grand magicien ; il change en or tout ce qu'il touche. Le sujet le plus humble, le type le plus vulgaire acquièrent, sous le pinceau des maîtres, une grandeur, une beauté, une poésie incomparables. On peut être simple, on peut être naïf, — et atteindre à la sublimité.

M. Manet, qui, dans l'esprit de quelques admirateurs aveugles, passe pour avoir supplanté M. Courbet, est un faux réaliste ; il n'a que l'apparence de la sincérité, de la simplicité, de la naïveté. Ne pouvant faire élégant, il fait grotesque ; ne pouvant dessiner avec pureté, il brosse lourdement, péniblement, des figures disloquées.

Ses deux tableaux de cette année — la *Leçon de musique* surtout — dépassent tout ce qu'on peut rêver de plus ridicule. On n'y trouve pas même ces qualités de couleur, de *patte*, que ses peintures des autres années offraient dans l'exécution des accessoires.

III

Le legs de la comtesse de Caen. — L'*Institut des Arts*.. de Miramas. — L'Hôtel des Invalides de l'Art. — M. Robert Fleury père, gouverneur-général. — M. Gérome, l'invalide à la tête de bois. — M. Cabat, amant de la nature, converti au style académique. — M. Meissonier — *Arcades ambo*. — Une *Calypso*, que personne ne cherchera à consoler. — Tout chemin venant de Rome ne mène pas à la gloire. — Statistique des grands prix de peinture. — Les inconnus, les oubliés, les novices, les boudeurs. — MM. Baudry et Chifflard. — Barbison et la campagne romaine. — Une décoration pour le nouvel Opéra. — Reproduction en liége du Colisée. — MM. Benouville, Le Cointe, J. Didier et Albert Girard. — Vénus et Madones. — MM. Maillard, J. Blanc et Giacomotti. — Un quatuor de femmes nues. — Une *Lampadaire*, par M. Lefebvre. — Une *Ecuyère*, par M. Monchablon. — Une *Dame du corps de ballet*, par M. E. Michel. — Une *Nymphe lymphathique*, par M. Bouguereau. — M. Hébert.

Mme la comtesse de Caen qui vient d'assurer l'immortalité à sa mémoire, en faisant aux artistes français un legs de trois millions de francs, a été bien mal avisée en chargeant de l'exécution de cette disposition testamentaire un être collectif qui n'existe pas : l'Institut des beaux-arts.

On dit que la généreuse donatrice a eu l'intention de désigner l'Académie des beaux-arts... Nous serions d'autant plus heureux d'accueillir cette interprétation que l'*illustre* compagnie nous inspire une compassion grande depuis le jour où elle a été si perfidement dépouillée de ses prérogatives séculaires par M. le comte de Nieuwerkerke, alors surintendant des beaux-arts.

Il est vrai qu'autant l'Académie serait fière d'avoir à dispenser les largesses de la comtesse de Caen, autant l'Ecole des beaux-arts serait satisfaite de les accaparer à son profit... Or, l'Ecole, — dont l'Etat conserve la tutelle, je veux dire l'administration, — prétend être le véritable, le meilleur, le seul Institut des arts.

A cela, les académiciens répondent que l'Ecole confond institut avec institution...

Toujours est-il qu'il y a divergence dans l'interprétation du codicille, qu'un procès va sans doute s'engager, que les avocats

des deux parties moudront, comme à l'ordinaire, de magnifiques périodes ,et qu'en dernier ressort une troisième compagnie,venue de Pézenas, de Carpentras ou de Miramas, et s'intitulant véritablement *Institut des arts*, sera peut-être mise en possession du legs...

Ah! pourquoi Mme la comtesse de Caen n'a-t-elle pas eu l'idée d'instituer pour légataire l'*Hôtel des invalides de l'art?* Les doutes n'eussent plus été possibles. Tout le monde aurait reconnu la vénérable classe de l'Institut de France, dont M. Beulé est secrétaire perpétuel.

Nous avons, pour les victimes de toutes les armées, pour les invalides de toutes les luttes, — un respect profond. Nous les aimons, quels qu'ils soient, en raison de l'antipathie que nous inspirent les paresseux qui arrivent à la fin de leur carrière sans avoir jamais pris les armes, sans avoir payé de leur corps ou de leur intelligence.Loin de nous donc la pensée de vouloir troubler la quiétude où vivent les honorables membres de l'Académie impériale des beaux-arts.

Nous comprenons fort bien — pour ne parler que des peintres —que MM. Robert-Fleury et L. Cogniet, deux vieux généraux de la belle époque, se reposent sur les lauriers qu'ils ont si vaillamment conquis.

Nous comprenons que MM. Couder, Signol, Hesse, Lenepveu, gens d'humeur douce et modeste, aient tenu à rentrer dans l'obscurité d'où les chances de la guerre avaient pu les faire sortir un jour, une heure.

Nous comprenons que MM. Pils, Muller et Gérome soignent les blessures plus ou moins graves qu'ils ont reçues dans les combats où ils se sont récemment exposés. MM. Pils et Muller sont bien malades ; mais M. Gérome est un homme énergique, dont il ne faut jamais désespérer; eût-il perdu la tête à la bataille, il serait capable de s'en faire remettre une neuve.

Nous comprenons que M. Cabat médite, dans le silence de la retraite, sur l'ingratitude du paysagiste abandonnant la nature qui lui a valu ses plus brillants succès, pour se ranger sous la bannière de l'école du *style*.

Nous comprenons enfin que M. Meissonier, honteux de s'être enterré tout vif et bien portant dans cet hôtel des invalides, exécute à la sourdine de fréquentes sorties et aille livrer secrètement aux amateurs les petits chefs-d'œuvre qu'il sait toujours peindre.

Ce que nous comprenons moins, c'est la persistance acharnée de MM. Cabanel et Lehmann à étaler aux expositions publiques des œuvres pâles, débiles, n'ayant pas la moindre apparence de vie, alors qu'il serait si commode pour ces deux hommes illustres d'imiter de M. Signol le silence prudent.

Nous ne reviendrons pas sur la *Francesca* ampoulée et triviale, mélodramatique et fade, dont M. Cabanel s'est rendu coupable; mais nous devons dire un mot de la *Calypso* sèche, aigre, maigre et plate (je parle de l'exécution et non de la femme elle-même), que M. Lehmann nous montre assise sur des rochers de carton, dans une attitude qui doit la fatiguer horriblement, — et promenant un œil marri sur une mer boueuse où du volage Ulysse n'apparaît pas la moindre trace.

Une inscription tracée sur la bordure du tableau nous apprend que M. Lehmann s'est inspiré de Properce pour procréer cette larmoyante image :

Multos illa dies incomptis mœsta capilllis
Sederat, injusto multa locuta salo.

M. Lehmann a mis à traduire le poète latin la même fadeur que M. Cabanel à traduire le Dante.

Les deux honorables académiciens, — *Arcades ambo*,— offrent encore à d'autres égards, de grandes analogies de style. Le portrait de Mme J. C..., par M. Lehmann, n'a pas le charme aristocratique du portrait de la duchesse de V..., par M. Cabanel ; mais c'est bien la même exécution discrète, délicate, le même dessin savant, la même pureté de contours, les mêmes carnations exsangues, la même absence de relief et de vie.

Qui s'en serait douté? Sur quatorze peintres que compte l'Académie des beaux-arts, il n'y en a que six qui soient d'anciens prix de Rome; ce sont MM. Cogniet (grand prix en 1817), Hesse (1818), Signol (1830), Pils (1838), Cabanel (1845), Lenepveu (1847).

Les plus vaillants des invalides, — Robert Fleury, Meissonier, Cabat, Gérome, — n'ont pas étudié à la villa Medici.

Hélas! il paraît que tout chemin venant de Rome ne mène pas à la gloire. Nous avons eu la patience de faire des recherches au Salon dans le but d'y découvrir les tableaux dus aux grands prix de Rome; voici ce que nous avons constaté :

Des quarante-neuf lauréats encore vivants (il n'est toujours

question que des peintres), vingt-deux n'ont rien exposé. Dans ce nombre sont compris cinq des académiciens précités. Parmi les autres, il en est, comme MM. François Dubois (grand prix en 1819), Rémond (1821), Norblin (1825), Eloi Féron (1826), François Dupré (1827), que le public n'a jamais connus ou qu'il a totalement oubliés. De MM. Larivière (1824), A. Giroux (1825), Bezard (1829), Vauchelet (1829), Schopin (1831), Brisset (1840), Félix Bernard (1854), si ce même public se souvient, ma foi ! il ne se souvient guère.

MM. Machard (1865), Th. Blanchard (1868) et Olivier Merson (1869) sont toujours pensionnaires à la villa Medici : ils ont raison de se tenir à l'écart, puisqu'ils étudient encore. Il n'est pas donné au premier élève venu de produire des œuvres de maître, comme fait M. Regnault (1866).

MM. Baudry et Chifflart, tous deux lauréats en 1851, n'ont aucun motif de déserter la lutte.

M. Baudry est certainement l'un des artistes les mieux doués de l'école contemporaine ; il a peint d'un pinceau très souple des nudités très vivantes, sinon toujours très chastes, — la *Fortune et le jeune enfant*, la *Perle et la Vague*, — des portraits énergiques et expressifs, — ceux de MM. Guizot, E. Giraud, Ch. Garnier, — des décorations pleines d'élégance, entre autres, celles de l'hôtel de Mme la comtesse de Nadaillac.

Pourquoi donc M. Baudry a-t-il boudé le public, qui lui fait ordinairement si bon accueil?

M. Chifflart, lui, est un artiste inquiet, fantasque, qui n'a pas encore su ou voulu se fixer. On n'a pas oublié les deux magnifiques dessins qu'il exposa au Salon de 1859, à son retour d'Italie : *Faust au combat*, *Faust au sabbat*, compositions pleines de mouvement, d'éclat et de fracas, qui firent gémir les pontifes de l'art classique. Depuis, nous n'avons guère vu de lui que trois tableaux peints dans une manière large, véhémente : un *Combat antique*, la *Prise d'une ville* et un *David vainqueur*, qui ont figuré au Salon de 1863. Ces ouvrages, qui rappelaient l'exécution fougueuse des *Cimbres*, de Decamps, témoignaient de dispositions sérieuses pour la peinture murale. Nous ne pensons pas cependant que l'administration des beaux-arts ait eu l'idée de mettre à profit cette aptitude. M. Chifflart est un de ces talents aventureux, bien faits pour effrayer les ordonnateurs de décorations officielles, qui ne comprennent pas que l'art, comme toutes les autres manifestations de la pensée, s'amoindrit, s'étiole, se dégrade, s'il n'est indépendant.

M. Chifflart a quelque chose de la fougue, de la bizarrerie, et aussi de la science de M. Chenavard. Voudrait-il rester lui aussi un grand dessinateur incompris?....

Parlons maintenant des vingt-sept grands prix de Rome qui ont exposé. Et commençons par nous débarrasser des paysagistes, comme a fait la surintendance, qui a jugé qu'on pouvait apprendre à Barbison, à Auvers, à Meudon, aussi bien et même mieux qu'à Rome, à peindre les eaux, les prairies, les jeux de la lumière et des ombres. En quoi, la surintendance a eu parfaitement raison.

On a dit que les lauréats du paysage allaient chercher en Italie le grand style, les grandes lignes, les grandes traditions poussinesques. — Possible. Mais, à coup sûr, ils n'en rapportaient ni l'air, ni la lumière, ni la chaleur, ni la vie.

Nous ne dirons rien des *Ruines d'aqueducs romains à Fréjus*, de M. Gabriel Prieur (1833), dont l'exécution a quelque chose de grêle, de mesquin, de timide, de vieillot; nous passerons sous silence les *Lavoirs d'Albano* et la *Villa Falconniere*, de M. Lanoue (1841), qui nous a montré, il y a quelques années, des vues italiennes d'un assez grand caractère et d'un facture très ferme, mais qui, depuis, a adopté des colorations d'un vert métallique, dur, noir et lourd.

M. Achille Benouville réclame notre attention par un vaste panneau décoratif, le *Ravin*, destiné au nouvel Opéra.

Des rochers à pic, auxquels s'accrochent çà et là des touffes d'arbrisseaux, et que couronnent des arbres verdoyants; une rivière qui coule à l'ombre de cette falaise et forme, au premier plan, une petite chute, près de laquelle une femme nue est couchée sur une draperie rose; dans le fond, à l'extrémité de la vallée, des montagnes qu'éclaire le soleil et sur l'une desquelles s'élève un temple antique. Tel est ce paysage décoratif, dont les lignes ne manquent pas de grandeur, qui est savamment dessiné, mais dont le coloris est glacial. C'est de l'Hubert Robert à la crême.

Quant à la *Vue du Colisée*, prise du Palatin, elle nous a fait l'effet d'une reproduction en liége. M. Benouville a singulièrement rapetissé cette ruine grandiose.

M. Jules Le Cointe (1819), dont on a beaucoup remarqué au Salon de 1865 un paysage — *Au bord de la mer* — d'un style sévère, d'une exécution solide et sobre, placé dans le salon carré en pendant avec un tableau de Corot, M. Le Cointe ne nous offre cette année qu'une œuvre peu importante : c'est une vue prise à

Jersey, un coin de rivage où s'est abattu un vol de cigognes. La tempête est dans le ciel, dont les nuages sont déchirés ; elle est dans les arbres courbés et échevelés; mais la mer est calme.

Des deux paysages de M. Jules Didier, celui que nous préférons est la vue prise à *Castel Fusano;* l'aspect de cette contrée âpre, inculte, solitaire, est rendu sans tricherie, sans recherche d'une fausse grandeur. Il serait à désirer seulement qu'une lumière plus vive, plus chaude, éclairât ces terrains plaqués d'une végétation fauve et hérissés de roches grisâtres. Les buffles bruns qui traversent ce paysage et viennent droit au spectateur sont bien saisis dans leurs lourdes allures. Le *Souvenir de la campagne de Rome au moment de la fenaison* est plus brillant de couleur, plus animé, plus gai ; mais la composition a moins de caractère, le dessin des figures manque de finesse et de style. Nous sommes loin de Léopold Robert !

M. Albert Girard (1861) a exposé le tableau qui lui a fait décerner par l'Académie, il y a quelques mois, le prix fondé par Troyon : c'est la vue d'une vallée dont le premier plan, bordé de rochers à pic et traversé par un torrent, est couvert d'ombre, tandis que le fond est vivement éclairé. Le contraste est bien plus vigoureusement rendu que dans le *Ravin*, de M. Benouville. Ici, des pâtres font la sieste au milieu de leur troupeau de chèvres; d'où le titre : *Repos du pasteur dans la montagne.*

M. Girard nous a offert, en outre, un petit paysage où, sans renoncer aux qualités de style qui lui sont propres, il semble avoir voulu imiter M. César de Cocq. Dans un intérieur de taillis, dont le verdoyant feuillage tamise les rayons du soleil, il a représenté une *Baigneuse* qui n'est pas une nymphe empruntée à Poussin ou à Poelenburg, mais qui n'est pas non plus la plantureuse bourgeoise illustrée par M. Courbet.

M. Albert Girard est encore loin d'être un maître ; mais nous le croyons dans une bonne voie : il ne copie pas servilement la nature, il ne la falsifie pas non plus, sous prétexte de l'idéaliser; il en interprète avec sentiment les beautés poétiques.

Si les pensionnaires de la villa Medici rapportent quelque chose de Rome, ce n'est pas la foi dans une idée, dans un principe, dans un système : habitués à confondre dans une même admiration la *Vénus du Capitole* et la *Madone de Foligno*, le *Triomphe de Galathée* et la *Transfiguration*, ils peignent à volonté les mythes païens ou les mythes bibliques, des femmes nues ou des madones, des scènes pornographiques ou des sujets de dévotion.

Du même pinceau qu'il a peint une *Néréide*, M. Diogène-Ulysse-Napoléon Maillart (1864) peint le *Serpent d'airain* : il est vrai que dans l'un et l'autre sujet, il a fait preuve d'une grande faiblesse de style et d'une grande mollesse de touche.

Nous avons déjà apprécié (page 349), le *Serpent d'airain :* qui a figuré parmi les derniers envois de Rome, nous n'y reviendrons pas. Nous passerons sous silence, pour le même motif, le *Persée*, de M. Joseph Blanc (1867), étude savante, mais décolorée, dans la manière de M. Bin, dont M. Blanc est élève.

Est-ce bien possible que M. Giacomotti (1854), — auquel on doit l'*Enlèvement d'Amymone*, du Luxembourg, si largement dessinée et si vigoureusement peinte, — soit le Giacomotti qui a exécuté pour l'église Saint-Etienne-du-Mont une *Pentecôte* où le décousu de la composition, l'insignifiance et la vulgarité des têtes le disputent à la froideur du coloris, à l'inélégance du dessin?...

Je ne reconnais ce Giacomotti-là — celui du Luxembourg — que dans le portrait de Mme L. R. G., une brune piquante, aux yeux intelligents, à la bouche spirituelle, au visage *parlant*, bien éclairé et grassement peint.

Les mythologiades, les nudités dominent cette année dans l'exposition des Romains.

Et d'abord, voici quatre femmes entièrement privées de voiles : *La Vérité*, par M. Jules Lefebvre (1861), la *Vénus se rendant à Cythère*, de M. Monchablon (1863), la *Baigneuse*, de M. Bouguereau (1850) et la *Daphné* de M. Ernest Michel (1860). Elles sont debout toutes les quatre, la jambe droite légèrement relevée en arrière, le corps appuyé sur la jambe gauche, ce qui donne lieu de ce côté à un développement très accentué de la hanche. Ce serait à croire que les auteurs ont copié cette pose d'après quelque statue ou quelque gravure qu'ils se seraient communiquée.

La *Vérité*, de M. Lefebvre, est logée au fond d'une de ces fontaines italiennes qu'abrite contre le soleil une voûte de maçonnerie. De la main gauche, elle tient la corde qui servira à la tirer de sa prison en même temps que le seau de cuivre rouge placé derrière elle ; de la main droite, elle élève au-dessus de sa tête un miroir d'argent ou d'acier poli, d'où jaillit, comme du globe d'une lampe Carcel, une lumière blanche qui éclaire vivement les seins, fermement accusés. La longue ligne que le corps décrit du côté droit est élégante et hardie. Les carnations sont modelées

avec beaucoup de finesse ; mais elles sont d'une couleur absolument fausse : le sang ne court pas sous l'épiderme. La tête est assez vivante; mais elle est dépourvue de tout caractère idéal; c'est le portrait d'une femme qui n'est pas laide, ce n'est pas le type auguste, surhumain, de la *Vérité* immortelle.

Perchée sur le dos nacré, lustré et glissant, d'un centaure marin, la *Vénus* de M. Monchablon garde l'équilibre, — le mieux qu'elle peut; — son fils, le petit Cupidon, est en croupe, derrière elle. Tout cela est peint correctement, froidement, sur une toile dont l'auteur doit être bien embarrassé.

Habillez quelque peu la *Vénus* de M. Monchablon, vous aurez une écuyère du Cirque. La *Daphné* de M. Michel est une danseuse de l'Opéra; elle se hausse sur la pointe du pied, lève et arrondit les bras au-dessus de sa tête, penche son front vers l'épaule gauche et prend un air de voluptueuse langueur, c'est la nonne qui veut séduire Robert; elle tient à la main le *rameau vénéré*.... Comme peinture, c'est un morceau assez distingué; le coloris est doux, fin, moelleux; mais la vie? où est la vie?

Elle n'est pas dans le corps — si délicatement modelé d'ailleurs — de la *Baigneuse* de M. Bouguereau. Ce n'est pas du sang, c'est de la lymphe qui coule dans les veines de cette naïade. Les mains, en relevant la chevelure blonde, découvrent une oreille charmante: tout l'intérêt du tableau est là.... Au reste, l'arrangement des bras est des plus gracieux. Le visage qu'ils encadrent et qui nous regarde de côté, a une expression assez aimable; mais, comme celui de la *Vérité*, il n'est ni idéal, ni typique. Un défaut plus grave est l'inélégance des jambes ; elles sont trop courtes et engorgées à la cheville.

M. Bouguereau a peint dans la même manière souple jusqu'à la mollesse, beurrée et fondue jusqu'à la fadeur, une scène bretonne, — le *Vœu à sainte Anne*, — où l'on voit deux jeunes filles et une vieille femme, de grandeur naturelle, agenouillées devant la grille d'une chapelle rustique. Les expressions et les attitudes sont vraies, l'effet de lumière est assez bien rendu; mais cela ne s'élève pas au-dessus de la banalité, cela manque d'accent.

Outre leurs mythologiades, MM. Monchablon, E. Michel et J. Lefebvre ont exposé chacun un portrait.

Le portrait de *Mme la vicomtesse F. de M.*, par M. Lefebvre, ne vaut ni plus ni moins qu'un Lehmann : la pose n'est pas vulgaire, mais elle a de la raideur; la tête a du caractère, les bras sont bien dessinés, mais les chairs tournent au violet. Nous aimons mieux

le portrait de *Mme Pave Carpentier*, par M. Monchablon ; il est plus simple, plus large, plus solide et mieux éclairé.

Il nous reste à parler d'une douzaine de grands prix ; ce ne sont pas les pires. Contentons-nous pour aujourd'hui de nommer : M. Emile Lévy (1854), le Bernardin de Saint-Pierre de la peinture contemporaine ; M. Ch. Sellier (1857), qui voudrait en être le Lamartine ; M. Henner (1858) dont la *Femme au divan noir* a eu tant de succès au Salon de 1869 ; M. Gust. Boulanger (1849), l'imitateur et presque l'égal de M. Gérome ; M. Jules Delaunay (1856) dont la *Peste à Rome* annonçait un maître ; M. Ulmann (1859) qui a fait un grand effort cette année ; M. Hébert enfin (1839) qui, avec M. Regnault, domine toute la cohue des pensionnaires de la villa Medici, et dont la poétique composition, — le *Matin et le Soir*, — nous paraît être le chef-d'œuvre du Salon de 1870.

IV

M. E Levy. — La morale de la fable de *Daphnis et Chloé*. — Club des nageurs présidé par M. Midas — Le *Rôdeur de balcons*, par M. Biennoury, et le *Chimpanzé amoureux*, par M. A. Laurens. — On demande une négresse. — MM. Henner, Clément, Layraud, Sellier, Barrias. — *Histoire d'une tartine de confiture*, par M. Maillot. — M. Ulmann : le 2 *août* 1358. — Zeuxis et M. Delaunay. — Un centaure en deux morceaux. — A l'Académie des inscriptions, les monstres ! — M. Gustave Boulanger, peintre de vieilleries à la mode et d'antiquités aphrodisiaques. — Types algériens : *Chaouchs* et *Emir*. — M. E. Hébert. — Un serpent réchauffé à la villa Medici. — La *Mal'aria*. — L. Robert. — Le *Matin et le Soir de la vie*. — Rendons grâces aux dieux !

On sait que M. Emile Lévy (grand prix de Rome en 1854) a dû ses premiers succès à une suite de compositions idylliques où il avait mis en scène un Daphnis et une Chloé quelconques, habitués dès l'enfance à vivre côte à côte, à partager les mêmes jeux, les mêmes plaisirs et aussi les mêmes peines, et en arrivant à se faire une déclaration d'amour. Le tableau retraçant cette dernière scène fut exposé au Salon de 1869 ; or, tout en reconnaissant le mérite de cet ouvrage, nous crûmes devoir engager M. Lévy à terminer au plus vite sa pastorale, dont le public commençait à se lasser, et nous poussâmes la hardiesse jusqu'à lui conseiller de nous délivrer de ses deux amoureux en les mariant.

Cette conclusion honnête a été du goût de M. Lévy... Le mariage est fait. Chloé est mère. Et quelle bonne mère ! quelle excellente épouse ! quel modèle de ménagère ! Il n'en existe de pareilles que dans les pastorales et les épitaphes.

Donc la douce Chloé a quitté sa chaumière pour porter aux champs le repas des moissonneurs. Du plus loin qu'elle aperçoit Daphnis, elle soulève son nourrisson au dessus de sa tête. A la vue de ce gage de sa tendresse, Daphnis agite son chapeau et exprime sa joie par une vive pantomime.

N'est-ce pas que ce dernier chapitre est charmant ? Longus n'en aurait pas eu l'idée. Ici, la morale et le cœur sont satisfaits.

Quant aux yeux... ah ! c'est autre chose !... La jeune mère et son enfant forment un groupe élégant; mais le reste du tableau est manqué : Daphnis est complètement sacrifié et noyé dans un fond lourd, confus, sans air, sans perspective. Pauvre mari !

Que va faire M. Lévy, maintenant qu'il n'aura plus à commenter Longus ? — Belle demande ! Il fera ce que les grands prix de Rome vont apprendre à faire, en Italie : des parodies mythologiques.

Et comme spécimen, il nous offre, aujourd'hui même, le *Jugement de Midas.*

Un grand dadais qui vient de prendre un bain froid, — comme l'attestent ses chairs violacées, — et qui n'a pas encore eu le temps de se rhabiller, fait la grimace à un vieux bonhomme rasé de frais, coiffé d'une singulière casquette et drapé dans un cachemire français. Un autre baigneur, dont la peau rougie est écorchée par endroits, reçoit des mains du vieux une couronne d'or.

Tout s'explique : le vénérable M. Midas, président du club des nageurs, décerne un prix de natation au baigneur écorché. C'est le baigneur violet qui n'est pas content !

Cette peinture, à la glace, n'est pas à dédaigner par le temps qu'il fait.

Encore un mythographe qui n'engendre pas la mélancolie : M. Victor Biennoury (1842).

Sous ce titre : le *Rôdeur*, M. Biennoury nous montre le petit Monsieur de Cupidon contemplant, au clair de la lune, une femme qui s'est endormie toute nue sur son balcon et qui, dans une intention pudique dont il faut lui savoir gré, a ramené un bout de draperie sur... le creux de son estomac.

Nous engageons les amateurs du genre burlesque à rapprocher de ce morceau le *Rêve d'amour* de M. Auguste Laurens, élève de Couture ; ici le rôdeur est un chimpanzé, la dormeuse une odalisque couchée dans un hamac ; la scène se passe au grand jour.— Il n'y a que des Parisiens blasés auxquels on puisse offrir des peintures aussi fortement épicées. Dieu merci, on n'a pas idée de ça en province !

Disons à la décharge de M. Biennoury, qu'il a eu la précaution de noyer les grivoiseries de son invention et les... naïvetés de son dessin dans un clair-obscur verdâtre. Et le jury, partageant les pudeurs, les inquiétudes de ce grand prix de Rome, lui a fait la faveur d'accrocher son tableau au troisième rang.

Nous espérions que, pour faire pendant à sa *Femme au divan noir*, du Salon de 1869, M. Henner (1858) nous aurait offert, cette année, une *Négresse étendue sur un drap blanc.* Cette double antithèse aurait eu du succès.

Mais M. Henner n'a envoyé au Salon que deux portraits : celui d'une dame âgée, peint dans un style grave, ferme, sobre, et celui d'une jeune *Alsacienne*, assise de profil et ayant sur les genoux une corbeille de pommes. — Cette dernière figure d'un caractère très individuel, — nous allions dire très réaliste, — se découpe un peu sèchement sur le fond : elle n'est pas assez enveloppée d'air.

Le portrait de jeune femme exposé par M. Félix Clément (1856) est insignifiant ; celui de l'abbé Listz, par M. Layraud (1863), est d'une couleur peu séduisante ; celui de *Madame la comtesse O. de L.*, par M. Ch. Sellier (1857), s'accuse avec une excessive fermeté dans une gamme de tons sombres ; mais, du moins, on ne peut lui refuser un accent bien personnel.

M. Sellier a peint, dans un tout autre style, une jeune et belle fileuse italienne, assise sur la terrasse de sa maison, — d'où la vue s'étend au loin sur la mer, — la tête de profil penchée en arrière et appuyée contre la muraille, les mains posées sur les genoux et tenant la quenouille, les regards perdus dans le ciel. C'est *Graziella* rêvant à son amant qui ne revient pas. Cette figure a une expression vraiment poétique ; mais la peinture manque de corps. Le tableau eût beaucoup gagné, croyons-nous, à être réduit aux proportions du genre. Tel qu'il est, il méritait certainement d'attirer l'attention du jury.

Luisa l'Albanaise, par M. Barrias (1844), est un portrait en buste d'une coloration assez harmonieuse ; mais on est en droit d'attendre de l'auteur des *Exilés de Tibère* autre chose que l'étude d'un type.

M. Théodore Maillot (1854) n'ayant encore rien promis, on ne peut rien exiger. Son *Fénelon pendant la bataille de Malplaquet* est une peinture fausse de ton, criarde, qui veut être pathétique et qui frise le ridicule. Ce n'est pas le cygne de Cambrai, c'est une tartine de gelée de groseille qui joue le principal rôle dans ce tableau.

Nous n'avions encore vu de M. Ulmann (1859) aucun ouvrage qui eût l'importance et le mérite de son *Deux Août* 1358. Le livret du Salon donne la notice suivante sur la scène représentée par cette peinture :

« Et le régent (Charles V) fit sa rentrée à Paris en grande pompe. Jean Maillart conduisait la fête. En passant devant Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers, le régent eut la joie de voir les cadavres d'Etienne Marcel, de Philippe Giffart et de Jean de Lisle exposés sur ces marches mêmes où l'on avait vu, quelques mois auparavant, ceux de ses fidèles maréchaux. »

M. Ulmann a retracé avec gravité, avec énergie ce sanglant épisode de notre histoire. Les cadavres du prévôt et de ses deux complices occupent le premier plan; à gauche, un homme en robe verte, la toque à la main, les montre au régent, qui se présente de face, vêtu d'un pourpoint violet, la main droite sur la hanche, la gauche tenant la bride de son cheval. Le jeune prince est suivi d'une nombreuse cavalcade de seigneurs; elle débouche, du fond, par une rue bordée de hautes maisons dont les pignons pointus encadrent un fond de ciel d'un vert sombre.

Tout ce fond paraît confus, faute de lumière et d'une dégradation suffisante dans les plans. Ce qu'il y a de mieux dans le tableau, ce sont les trois cadavres, qui sont bien jetés, bien éclairés et modelés avec science.

La *Mort de Nessus*, par M. Jules Delaunay (1856), est bien loin de valoir la *Peste de Rome*, pour laquelle cet artiste a obtenu un si légitime succès, l'an dernier.

A la différence du centaure de Zeuxis, dans lequel Lucien admirait la transition, merveilleusement ménagée, de la partie équestre à la partie humaine, le Nessus, de M. Delaunay, se compose du torse d'un homme blanc grossièrement soudé au corps d'un cheval noir. L'intersection est si apparente qu'il serait impossible, — même à un païen, — de se faire la moindre illusion sur la vitalité d'un pareil monstre. Au reste, rien de divin dans ce centaure. Il pleure et grimace comme un simple mortel, en cherchant à arracher le dard qui lui traverse les reins.

Déjanire est encore moins réussie; elle est vêtue d'une longue robe jaune, à ceinture bleue, qui dissimule complètement ses formes; elle est renversée en arrière sur l'épaule de Nessus, de façon à nous cacher son visage, et tend les mains vers Hercule qu'on aperçoit de l'autre côté du fleuve Evenus, bandant son arc et s'apprêtant à décocher une nouvelle flèche. Cet Hercule, nu, avec la peau de lion sur les épaules, est une figure sans caractère. Le groupe de Nessus et de Déjanire, abstraction faite des défauts que nous avons signalés, mérite des éloges; le dessin en est fier, la tournure presque sculpturale; mais il est comme écrasé par le lourd paysage qui l'encadre.

Puisse M. Delaunay abandonner bien vite les monstres mythologiques dont il comprend si mal le caractère et qui, du reste, n'ont plus d'attrait que pour les savants de l'Académie des inscriptions et belles-lettres! Qu'il aborde résolùment les sujets historiques, dans la représentation desquels il pourra mettre en relief ses fortes qualités, — la largeur et la fermeté du style, la sobriété et l'énergie de la couleur!

On ne reprochera pas à M. Gustave Boulanger (1849) de peindre des sujets démodés. Je ne parle pas de deux ou trois excursions malheureuses dans le domaine mythologique, d'où il a rapporté notamment un lamentable *Hercule filant aux pieds d'Omphale.* Ne devait-il pas prouver qu'il était digne du grand prix de Rome?

A cela près, nul ne s'est montré plus préoccupé que lui de sacrifier au goût du jour; sous prétexte de retracer des scènes antiques, il a voulu peindre des actualités; en même temps que l'Empereur des Français, il a commenté les *Commentaires* du dominateur des Gaules *(César passant le Rubicon*, *César marchant en téte de la* 10° *légion);* en même temps que le prince Napoléon, il a fait de l'archéologie pompéienne *(Répétition du joueur de flûte*... dans la maison de l'avenue Montaigne); en même temps que M. Gérome, l'auteur de la *Phryné*, il a habillé et déshabillé des hétaïres du quartier Bréda (la *Cella frigidaria*, la *Promenade sur la voie des tombeaux*, etc.).

Eh bien! s'il faut parler net, nous déclarerons que ces singularités rétrospectives et aphrodisiaques nous ont médiocrement charmé. Malgré tous ses efforts pour faire des tableaux nouveaux sur des pensers antiques, M. Gustave Boulanger ne s'est pas élevé dans cette voie beaucoup au dessus de M. Biennoury. Fort heureusement pour sa réputation, il s'est avisé parfois d'ouvrir les yeux sur le monde réel, d'étudier et de peindre des types, des mœurs, des costumes de notre époque. Il a visité l'Algérie, et il en est revenu avec des tableaux qui n'ont sans doute ni le sentiment profond, ni le caractère expressif, ni la splendide couleur de ceux de Delacroix, mais où l'on trouve des scènes intéressantes, des détails finement observés et accusés avec une remarquable précision.

Les *Eclaireurs*, les *Kabyles en déroute*, les *Rahias*, les *Cavaliers sahariens*, le *Conteur arabe* sont au nombre des meilleures toiles de M. Boulanger, et placent cet artiste assez près de M. Gérome, l'égyptologue, qu'il semble d'ailleurs s'être proposé, en tout genre, pour modèle.

Les *Chaouchs du Harem de Blidah*, qu'il expose cette année, sont dessinés avec netteté et solidement peints. Leur têtes sont expressives, leurs attitudes naturelles, leurs costumes soigneusement détaillés. Ils ne sont que deux, mais leur mine truculente m'assure qu'ils savent se faire craindre comme dix dans les quartiers indigènes où ils sont chargés de veiller au bon ordre.

Nous aimons moins le tableau où un pauvre musulman baise humblement la botte d'un cavalier en burnous vert, qui lui jette un regard dédaigneux. — *C'est un Emir !* tel est le titre de cette scène, dont la couleur manque de profondeur, d'harmonie, et dont l'exécution, molle et indécise dans les fonds, est précise jusqu'à la sécheresse dans les figures.

La terre des souvenirs classiques, la patrie des arts, l'Italie, impose à tous ceux qui la visitent l'admiration enthousiaste de ses chefs-d'œuvre, le respect des grandeurs et des défaillances mêmes de son génie. Pour que ceux qui viennent y étudier puissent se soustraire à cette influence tyrannique, pour qu'après avoir admiré et s'être inclinés, ils parviennent à se recueillir et à reprendre possession d'eux-mêmes, il faut qu'ils aient une imagination des plus vivaces, un tempérament essentiellement original.

Comptez les artistes français qui sont revenus d'Italie, après un séjour de quelques années, sans être plus ou moins *italianisés !* Depuis Poussin jusqu'à Léopold Robert, depuis Le Brun jusqu'à David, depuis Mignard jusqu'à M. Bouguereau, presque tous ont subi le joug des traditions, des idées, des principes de l'école romaine ou de l'école florentine.

Ce n'est guère que depuis quelques années que des exceptions se sont produites. Des élèves, formés en France par des maîtres indépendants, ont pu passer impunément cinq années à la villa Medici et échapper au despotisme de l'art italien.

M. Ernest Hébert, élève de David (d'Angers) et de Paul Delaroche, est une de ces exceptions. Grand prix en 1839, il s'attira plusieurs fois, pendant la durée de son pensionnat, les reproches de l'Académie des beaux-arts chargée à cette époque de la haute direction de l'école de Rome. Il avait le tort de chercher sa voie, dès cette époque, en dehors des sentiers battus, et de négliger l'étude des grands maîtres italiens pour observer les merveilles de la nature vivante.

Revenu en France, il débuta au Salon de 1848 par un tableau

qui ne trahissait pas la moindre réminiscence de la Sixtine ou de la Farnésine : le sujet était justement celui qu'a traité, cette année, le réaliste Millet, une *Femme battant du beurre*. Nous laissons à penser si l'Académie fut indignée de voir un de ses élèves s'abaisser à de pareilles trivialités et combien elle dut se repentir d'avoir réchauffé ce serpent dans son sein.

Deux ans plus tard, M. Hébert exposa son premier chef-d'œuvre, la *Malaria*, composition simple, poétique, touchante, d'un dessin souple et élégant, d'une couleur puissante et harmonieuse. C'était encore là du réalisme, aux yeux des faiseurs de Christs et d'Apollons ; le public intelligent y reconnut une scène vraie, pathétique, tracée d'une main émue, dans un style très distingué et très original.

Encouragé par ce grand succès, M. Hébert s'est voué à la peinture des scènes et des types italiens, et à notre avis, il y est devenu au moins l'égal de Léopold Robert. S'il n'a pas la science de composition, la pureté de dessin, le grand style du peintre des *Moissonneurs*, il possède un sentiment plus profond, plus intime, une manière plus large, une couleur plus riche et plus moelleuse.

On lui a reproché la monotonie de ses types, l'abus des figures maladives, minées par la fièvre et étiolées par la mal'aria ; on a dit que pour mieux exprimer la langueur et la morbidesse de ses personnages, il avait fini par adopter une peinture délayée, inconsistante... Ces critiques ont touché M. Hébert. Il a tenu à prouver que son imagination n'était pas aussi pauvre qu'on le prétendait, et qu'il était capable de peindre avec fermeté des natures saines et vigoureuses. Déjà, au Salon de 1869, il nous a offert deux figures bien vivantes, la *Lavandara* et la *Pastorella*. Son exposition de cette annnée atteste un effort plus grand encore : non-seulement l'exécution de ses deux tableaux est des plus solides, mais le style est très savant et à la fois très élevé, et la composition de l'un d'eux est le fruit d'une inspiration éminemment poétique.

La *Muse populaire* n'est guère qu'une tête d'étude, une figure d'Italienne au teint bruni, aux grands yeux noirs et profonds, couronnée de fleurs roses et de longues feuilles vertes, qui, d'un air de sibylle, prélude, en jouant de la mandoline, à quelque chant improvisé. Le visage est d'un modelé très ferme, d'une belle couleur giorgionesque.

L'autre tableau est intitulé le *Matin et le Soir de la vie*.

Une jeune fille de seize ans, aux yeux tranquilles, aux lèvres

dédaigneuses, aux cheveux châtains, dont les lourdes tresses s'enroulent au dessus des tempes, au col souple, élégant, portant fièrement la tête, à la taille élancée et robuste, aux jambes et aux bras nus ; voilà la jeunesse, la force, l'espérance, voilà le *Matin de la vie !*

Debout sur une marche de pierre, la main gauche sur la hanche, la droite posée sur l'anse d'une cruche de cuivre rouge où tombe l'eau d'une fontaine, cette humble contadine a une sorte de majesté rustique. On ne peut dire qu'elle soit jolie ; ses traits n'ont ni la pureté, ni la régularité de certains types italiens ; mais quelle fierté d'expression ! quelle noblesse d'attitude ! quelle vigueur et quelle souplesse dans les membres !

Elle est vêtue d'une chemise de toile grossière qui laisse l'épaule à découvert et d'une jupe d'indienne blanche dont les dessins lilas ont pâli et déteint ; mais comme ce vêtement est superbement drapé et accuse bien les contours du corps ! quels plis simples, élégants, dignes de la statuaire !

Derrière cette jeune fille, sur la pierre même où elle est debout, une vieille femme est assise, de profil. Elle est enveloppée d'une cape grisâtre, tient de la main droite un bâton et appuie la main gauche sur ses genoux que recouvre un tablier noir. Sa tête, appesantie par l'âge, s'incline vers la poitrine. Ses cheveux sont incultes et grisonnants, ses joues creuses et flétries ; son œil est sans regard. Elle ne pense plus, elle est plongée dans une somnolence qui engourdit l'âme et émousse les sens. Ce n'est pas encore la nuit ; c'est le crépuscule, l'instant où tout s'efface, où les formes s'évanouissent, où, du soleil disparu, il ne reste d'autres traces que quelques vagues rayons égarés dans ciel; c'est le *Soir !*

N'avions-nous pas raison de dire, l'autre jour, que ce tableau était le chef-d'œuvre de l'exposition ? L'idée est poétique, l'image pittoresque et saisissante. On ne pouvait rendre, d'une façon plus simple et à la fois plus originale, le contraste de la jeunesse et de la décrépitude.

Allons ! rendons grâces aux dieux — de l'ancien régime des beaux-arts, — au maréchal Vaillant, au comte de Nieuwerkerke ! En plaçant M. Hébert à la tête de l'école française de Rome, ils ont assuré à cette institution séculaire une période florissante. Sous la direction d'un maître si peu académique, la villa Medici ne saurait produire autant de fruits secs, autant de petits génies avortés que par le passé.

V

La grande médaille d'honneur. — M. Tony Robert-Fleury. — Mummius et le peintre Aristide.— Aphroditè Melaina. — La *Mort d'un enfant.* — Triangle magique.— Parisiennes de Corinthe.— Ballet d'opéra, — *Non licet omnibus adire Corinthum.* — A qui la palme? à M. Hébert, à M. Regnault ou à M. Robert-Fleury fils? — Il faut encourager la peinture d'histoire. — L'*Union de Lublin*, par M. Jean Matejko. — Paul Delaroche et L. Gallait. — La *Mort de Christophe Colomb*, par M. Jacquand, et la *Mort du Cid*, par M. Toullion. — Le Romancero. — MM. J. Ravel, Anker, Bacchetta, van Keirsbilck, R. de Egusquiza, Arbo. — Le *Lendemain de la bataille d'Hastings*, par M. E. Wauters. — Un oubli du jury des récompenses.

Le jury a décerné la grande médaille d'honneur à M. Tony Robert-Fleury pour une vaste toile intitulée le *Dernier jour de Corinthe*... Le catalogue du Salon cite le passage suivant de Tacite comme ayant inspiré cette composition :

« Le troisième jour après la bataille de Leucopetra, le consul Mummius entra dans Corinthe évacuée et privée de défenseurs... Les femmes et les enfants furent vendus comme esclaves. Plusieurs des habitants périrent dans les flammes, pendant que la ville, après avoir subi un horrible pillage, était détruite au son de la trompette. Le feu ayant été mis aux édifices, tout l'espace compris entre les murs s'embrasa. »

C'était là sans doute un magnifique sujet à mettre en peinture. Corinthe fut une des villes les plus opulentes de l'antiquité ; elle aimait passionnément le luxe et les plaisirs ; elle était l'émule d'Athènes dans les arts. Sa chute entraîna celle de la Grèce entière ; sous ses ruines fut ensevelie une des plus merveilleuses civilisations qui aient jamais existé.

Indépendamment des scènes accoutumées de violence, de terreur, qui accompagnent le sac d'une ville, il y avait donc lieu de retracer ici quelques épisodes montrant le peuple le plus policé, le plus élégant, le plus spirituel du monde, vaincu, dépouillé par une nation grossière, ennemie du luxe et dédaigneuse des jouissances de l'esprit. En peignant le désastre où périt le génie artistique des Grecs, il fallait se rappeler que les vainqueurs trans-

formèrent en tables de jeu les toiles des plus grand maîtres ; que Mummius, leur chef, ayant reçu d'Attale, roi de Pergame, une somme de 600,000 sesterces pour le prix d'un *Bacchus*, du peintre Aristide, se ravisa tout à coup et rompit le marché, dans la pensée que ce tableau, pour valoir si cher, devait renfermer quelque vertu secrète. Il y aurait eu, ce semble, quelque satisfaction pour un artiste à mettre en relief la stupidité de ce triomphateur qui, en envoyant à Rome les chefs-d'œuvre de la statuaire et de la peinture, prévint les gens chargés de ce transport qu'ils auraient à remplacer, à leurs propres frais, ceux de ces ouvrages qui viendraient à se perdre ou à se détériorer en route.

M. Robert-Fleury n'a pas compris ainsi son sujet. Dans le fond de son tableau, — où bleuit le mer dominée par la citadelle et les temples de l'Acro-Corinthe, — il a relégué les traits les plus saillants, les épisodes les plus caractéristiques : Mummius s'avançant à cheval à la tête de ses légions ; de malheureux habitants poursuivis, frappés, massacrés par les vainqueurs ; des chariots chargés de statues, de vases, d'objets précieux ; l'incendie commençant à dévorer les édifices et de sinistres tourbillons de fumée montant vers le ciel.

Le premier plan tout entier est occupé par une douzaine de femmes plus ou moins déshabillées, groupées autour d'un autel érigé devant la statue de bronze de Pallas. — Cette statue s'élève, à droite, sur un haut piédestal ; on la prendrait, au premier aspect, pour celle d'une fileuse, à cause de la ressemblance qu'ont avec une quenouille la lance et l'égide tenues par la déesse. Du reste, au lieu de la sage Minerve, il eût peut-être mieux valu placer là Vénus Melaina que les voluptueuses habitantes de Corinthe avaient choisie pour patronne.

Les femmes les plus rapprochées du piédestal touchent en suppliant les genoux de la divinité impuissante ou élèvent vers elle leurs enfants, pour les placer sous sa sauvegarde. En avant de ce groupe sont debout, de profil, de jeunes et belles patriciennes : — l'une, qui a la chevelure brune et qui se drape dans un élégant péplum jaune ; l'autre, qui a les cheveux roux, une tunique blanche et un manteau noir, et qui tourne avec inquiétude ses regards vers l'armée victorieuse. Une troisième, agenouillée sur un riche tapis, se penche anxieusemenl, retenant sa robe verte qui glisse et laisse à découvert les épaules et une partie de la poitrine.

Au centre de la composition, une jeune femme, dont la tuni-

que jaune pâle tombe au-dessous des seins, est assise sur l'autel; elle tient sur ses genoux un petit enfant nu, qui paraît être mort; elle baisse la tête, elle pleure... Il semble que ce soit là le motif principal du tableau, le nœud de l'action et que toutes les autres femmes soient venues pour exprimer la part qu'elles prennent à la douleur de cette mère qui a perdu son enfant.

Une figure qui ne saurait manquer d'attirer l'attention, est une jeune fille blonde qui se cramponne à l'autel, près duquel elle est agenouillée ; on ne voit pas son visage, qui est tourné vers le fond du tableau, mais son corps entièrement nu, aux formes élégantes et pures, se modèle en pleine lumière. Une brune, presque aussi dévêtue, est assise à ses côtés, les mains appuyées sur l'autel, les regards fixés sur la statue de Pallas. Par derrière, une vieille, étreignant un jeune garçon, tend vers la déesse une main suppliante. Plus à gauche, une femme accroupie, le sein nu, tient un enfant dans ses bras ; une autre, couchée à plat ventre, les jambes recouvertes d'une draperie jaune, cache son visage entre ses bras posés sur le soubassement de l'autel. D'autres encore sont étendues à terre parmi des vases et des étoffes amoncelés.

D'après la description que nous venons de donner, on remarquera que les figures du premier plan ont des attitudes de plus en plus baissées, à partir de la droite où les mères tendent leurs enfants vers la statue de Minerve, jusqu'à l'éxtrémité gauche où les corps sont allongés sur le sol. Cette disposition triangulaire, peu agréable à l'œil, est ce qu'en langue d'atelier, on appelle une *ficelle ;* elle a pour but de permettre à la vue d'embrasser l'arrière-plan où défilent gravement les quelques cavaliers qui *figurent* l'armée de Mummius.

La banalité de cette ordonnance académique est le moindre défaut de la composition de M. Tony Robert-Fleury. Ce qu'il faut critiquer surtout, c'est un manque absolu de signification dramatique dans ces femmes qui *posent* sur le devant du tableau et réclament toute notre attention. Sans doute, leurs attitudes ont de la grâce, les groupes qu'elles forment sont savamment pondérés, l'appareil plus ou moins simple dans lequel leur beauté s'offre à nos regards, décèle infiniment de goût et de coquetterie... Mais que nous veulent-elles, ces Parisiennes de Corinthe, sinon nous faire admirer leurs formes juvéniles, leurs costumes élégamment simplifiés? En quoi s'intéressent-elles au drame

qui s'accomplit à quelques pas d'elles ?... Encore, si pour la plupart elles ne tournaient pas le dos aux Romains, on pourrait croire qu'elles se préparent à séduire, à désarmer les vainqueurs !...

Le tableau de M. Robert-Fleury fils ressemble à un ballet d'opéra. Les héros du drame se sont retirés au fond de la scène et s'effacent de leur mieux le long des décors, pour laisser la place aux danseuses. Celles-ci se groupent, se contournent, se tortillent, lèvent une jambe par ci, abaissent une jambe par là, avancent la poitrine, reculent en sens inverse et montrent le plus qu'elles peuvent combien la nature a été prodigue envers elles.

Il semble que M. Tony Robert-Fleury n'ait vu dans le texte de Tacite qu'un prétexte à nudités. Je me garderai bien cependant de lui faire l'injure de croire qu'il a entrepris délibérément d'allumer les sens des spectateurs par une exhibition pornographique. Ses femmes n'affichent aucune prétention à l'indécence ; elles violentent innocemment nos regards ; elles sont naïvement provocantes. Leur plus grand tort, — qui atteste le talent du peintre, — est d'avoir de belles formes et des carnations assez vivantes.

Au demeurant, M. Robert-Fleury fils est un artiste sérieux, consciencieux, laborieux, nourri dans les meilleurs principes. Il dessine correctement, il sait draper une figure avec goût, il connaît les lois de l'équilibre pittoresque, il a l'entente de l'harmonie des couleurs ; il possède, en un mot, toutes les recettes et toutes les traditions de l'école.

— Que lui faudrait-il de plus pour être un maître?

— Il lui faudrait un sentiment original, un style personnel, une manière plus hardie, plus imprévue. Son défaut capital, c'est son extrême sagesse... Espérons qu'il se corrigera.

Que si le jury, en lui décernant la médaille d'honneur pour la *Prise de Corinthe*, avait prétendu désigner l'œuvre la plus remarquable, la meilleure du Salon, nous croyons que ce jugement devrait être révisé.

La *Prise de Corinthe* n'a ni le caractère poétique, ni la simplicité magistrale, ni la grandeur de style du *Matin de la vie*, de M. Ernest Hébert ; d'un autre côté, elle est bien inférieure à la *Salomé* de M. Regnault, pour la verve, l'originalité, la puissance prestigieuse de l'exécution. A notre avis donc, M. Hébert d'abord, M. Regnault ensuite, avaient plus de droit que M. Robert-Fleury fils à une récompense hors ligne.

Mais si le jury a voulu encourager, en la personne de l'auteur du *Dernier jour de Corinthe*, les artistes qui se vouent à la grande peinture historique, il a eu raison. Les compositions de ce genre deviennent malheureusement de plus en plus rares depuis quelques années. Elles exigent des études artistiques très complètes, des connaissances variées en histoire, en archéologie, en littérature; un esprit élevé et susceptible d'enthousiasme. Si l'on considère, en outre, qu'elles veulent être longuement méditées, que l'exécution en est nécessairement assez lente, et qu'en définitive elles n'ont guère de chance d'être achetées que par l'Etat, on comprendra qu'en ce temps où chacun est pressé de gagner de l'argent et avide de jouir, les peintres délaissent des travaux difficiles et mal rémunérés pour se rejeter sur les sujets de genre, les figures de fantaisie, les portraits, le paysage.

Cette tendance est des plus regrettables, car, — à défaut de la mythologie qui a fait son temps, qui ne passionne plus et n'inspire plus personne, — la représentation des grands événements de l'histoire serait seule capable de maintenir l'art dans les régions sereines, où la beauté acquiert une signification morale, sans cesser de charmer les regards, où les formes s'épurent, s'anoblissent et deviennent typiques, sans s'écarter de la vérité.

A ce point de vue donc, nous ne pouvons qu'applaudir à la distinction dont M. Robert-Fleury fils a été l'objet. Le *Dernier jour de Corinthe*, malgré ses défauts, est, sans contredit, le meilleur tableau d'histoire qu'un artiste français ait exposé au Salon.

Nous disons « un artiste français, » car un peintre polonais, M. Jean Matejko, de Cracovie, nous a envoyé une grande peinture qui nous semble préférable, sous plusieurs rapports, à l'œuvre de notre jeune compatriote.

L'*Union de Lublin* — tel est le titre de la toile de M. Matejko. — n'a pas sans doute le même charme d'exécution, les mêmes agréments de mise en scène que la *Prise de Corinthe*. La couleur manque de légèreté et de transparence, le dessin a une ampleur un peu lourde. Le nu féminin ne joue aucun rôle dans le tableau; les quelques femmes qu'on y voit sont reléguées au troisième plan; les personnages principaux sont des vieillards à mine austère. Ajoutez que l'événement représenté — quoique des plus importants dans les annales de la Pologne — n'excite en nous qu'un très faible intérêt. Les Français connaissent mal l'histoire des autres nations, même des nations les plus amies.

« Le roi Sigismond Auguste, — dit le catalogue du Salon, — les sénateurs et les nonces de la Pologne et de la Lithuanie prêtent serment sur l'Evangile et signent l'acte proclamant l'unité définitive des deux nations, à la diète de Lublin, le 18 août 1569. »

Cette notice est insuffisante pour guider la curiosité des spectateurs qui aimeraient pouvoir mettre un nom sur chaque figure et se rendre compte des caractères, des passions de chacun des acteurs de cette scène. Les nombreux personnages du tableau de M. Matejko restent des inconnus, des indifférents, dont le public examine froidement la pantomime plus ou moins énergique.

Au milieu d'une vaste salle, dont les dalles sont recouvertes en partie par un tapis, un vieillard grave, soucieux, au visage sanguin, à longue barbe blanche, est agenouillé devant un pupitre où est posé le livre des Evangiles. Ce vieillard est sans doute le roi Sigismond. Il tient d'une main un rouleau de papier revêtu d'un large sceau, et étend l'autre main sur le texte sacré que lui présente un évêque vénérable. A la droite de celui-ci, un gentilhomme, debout, vêtu d'une houppelande de velours noir bordée de fourrure, tient à la main un crucifix d'ivoire, qu'il lève en l'air par un geste plein de dignité. Derrière le roi, sont agenouillés des sénateurs, des hommes de guerre, qui prêtent avec enthousiasme le serment de défendre l'unité des deux nations. Plus à droite, deux hommes, debout, témoignent leur joie en se serrant la main. Les princesses, les dames des deux cours, placées dans les stalles qui bordent la salle, contemplent avec recueillement l'imposante cérémonie.

A gauche, au premier plan, un vieux nonce, aveugle et courbé par les années, s'appuie sur le bras d'un gentilhomme et se soulève de son fauteuil, avec une ardeur sénile, pour prêter le serment. Plus loin, un cardinal octogénaire étend ses mains tremblantes et bénit les patriotes. A ses côtés sont debout deux boyards, l'un en pourpoint vert sombre garni de fourrure, et l'autre en riche vêtement brodé d'or. Derrière celui-ci, un vieillard, dont on ne voit que la tête, se penche vers un jeune seigneur vêtu de bleu clair, et semble lui donner des explications. D'autres gentilshommes se pressent sur une estrade.

Au fond de la salle s'ouvrent deux fenêtres entre lesquelles se déploient les bannières de Pologne et de Lithuanie.

Le premier mérite du tableau que nous venons de décrire, c'est la clarté de la composition. Sans connaître le fait historique, on comprend immédiatement que les gens qui sont réunis là prêtent un serment solennel et sont animés de sentiments patriotiques.

On ne reprochera pas à M. Matejko, comme à M. Tony Robert-Fleury, d'avoir déplacé l'intérêt de la scène et abusé des poncifs. Ici, — sauf le jeune page agenouillé à droite, sur le devant du tableau, tournant le dos à la cérémonie, et qui ne semble mis à cet endroit que pour faire repoussoir, — tous les personnages sont bien en situation ; tous sont unis d'intention avec le vieux roi qui jure de faire respecter le nouveau pacte ; leurs mouvements, leurs gestes, leurs regards convergent vers le même but.

La solennité de la scène est rendue sans emphase. Les attitudes sont justes ; les têtes, d'un caractère bien individuel ponr la plupart, respirent un enthousiasme grave et presque religieux.

Nous avons dit que le dessin avait, dans son énergie même, quelque peu de lourdeur ; mais le sujet comportait jusqu'à un certain point cette exagération de force : ces hommes du Nord, aux formes robustes, à la stature gigantesque, au visage martial, aux grandes barbes touffues, aux épais vêtements de velours et de brocart, surchargés de broderies d'or et garnis de fourrures, ne voulaient pas être peints comme des damoiseaux. Au reste, autant M. Matejko accuse avec largeur les grandes lignes, les masses de son tableau, et semble peu préoccupé des banales élégances du style classique, autant il apporte de finesse, de recherche, dans l'exécution des accessoires.

On a comparé M. Matejko à Paul Delaroche et à M. Louis Gallait ; selon nous, il a plus de vigueur, mais moins d'esprit que le premier, plus d'originalité, mais moins de chaleur et d'harmonie que le second.

Parmi les rares tableaux d'histoire où l'on trouve des caractères sérieusement étudiés, des expressions vivement senties, il faut citer la *Mort de Christophe Colomb*, de M. Claudius Jacquand.

C'est sans doute dans l'intéressante biographie du célèbre navigateur, publiée récemment par M. l'abbé Cadoret, que M. Jacquand a puisé le sujet de sa composition. Rien de plus noble, de plus touchant que cette scène. Christophe Colomb, sur le point de mourir, ordonne à son fils d'ensevelir avec lui les chaînes dont il a été autrefois chargé, à son retour d'Amérique. Assis sur un fauteuil, la tête appuyée sur un coussin, lés traits allanguis, empreints d'une mélancolie profonde, mais où une intelligence supérieure n'a pas cessé de rayonner, le grand homme désigne par un geste plein de fierté ces chaînes qu'il a conservées secrètement, suspendues, sous un rideau, au mur de sa chambre. Debout de-

vant lui, son jeune fils couvre son visage de ses mains, pour cacher ses larmes.

Ces deux figures, vues jusqu'aux genoux seulement, sont d'un dessin très pur, d'une couleur sobre et forte. La tournure élancée, svelte et élégante du jeune homme contraste avec l'attitude affaissée du vieillard.

Nous retrouvons la même noblesse de style, la même émotion grave et recueillie, la même justesse d'expression dans la *Mort du Cid*, de M. Tony Toullion.

En retraçant les derniers moments du héros légendaire de l'Espagne, M. Toullion s'est conformé avec exactitude au poétique récit du *Romancero*.

Etendu sur son lit, impassible et résigné, le Cid va rendre à Dieu son âme vaillante. De la main gauche il étreint un crucifix posé sur sa poitrine ; de la droite, il presse la main de Chimène, son épouse bien aimée, qui est assise près de lui, sur un escabeau. Autour de la couche funèbre sont debout les amis, les compagnons du héros, l'évêque don Geronimo, l'écrivain Alvar Fanez, Pedro Bermudez, Gil Diaz. Le guerrier a voulu revoir, « avant de commencer son voyage », Babieça son cheval de bataille. Amené par des soldats, « le cheval entre plus docile qu'un agneau ; il ouvre de larges yeux, et comme il sent son malheur, il se tait. » — Il faut lire dans l'excellente traduction que M. Damas-Hinard a donnée du *Romancero*, tous les détails de cette scène.

Il semble que, pour l'exécution de son tableau, M. Toullion se soit inspiré de certains maîtres naïfs et charmants du quinzième siècle : la disposition presque symétrique des figures, la simplicité et la tranquillité des attitudes, le recueillement des physionomies, tout, jusqu'à la pâleur harmonieuse du coloris, concourt à donner à cette peinture une apparence de vieille fresque et en même temps une sorte de gravité religieuse qui convient à merveille au sujet. Le Cid ne fut-il pas à la fois un héros et un saint ? C'est du moins ce qu'a voulu nous faire croire l'auteur du *Romancero*.

Il y a des têtes expressives, des costumes et des accessoires soigneusement étudiés dans le tableau de M. J. Ravel représentant *Bonnivard amené par les brigands devant le duc de Savoie*.

Un peintre qui ne s'était guère fait connaître jusqu'ici que par des scènes enfantines, gracieuses et naïves, M. Albert Anker, a

retracé avec beaucoup de bonhomie un piquant épisode des guerres de la Réformation en Suisse : *la Soupe de Cappel*. Il y a d'excellents types parmi les soldats des cinq cantons attablés — sur l'herbe — avec les Zurichois, leurs ennemis, autour d'un seau rempli de lait.

Un homme, en pourpoint noir, affaissé au pied d'un lit à rideaux verts, un escabeau renversé, un poignard sanglant jeté sur les carreaux de marbre, voilà tout ce que l'on voit dans le tableau exposé par M. Angelo Bacchetta. Le livret nous dit que c'est là le duc *Alexandre de Médicis assassiné par Lorenzino et par Baccio de Tavolaccino ;* mais, sauf le poignard, rien ne confirme cette explication. Supprimez cet accessoire, qui ne s'aperçoit pas tout d'abord, vous croirez avoir sous les yeux le plus inconnu des mortels qui, le matin, en se levant, aura été frappé d'une attaque d'apoplexie.

M. Van Keirsbilck est lourd dans son *Episode de la journée du* 31 *août* 1576, *à Bruxelles;* M. Rogelio de Egusquiza est timide dans son *Auto-da-fé du* 21 *mai* 1559 ; M. Arbo est froid dans sa *Mort de Harald-Hârdérâde, roi de Norwège, à la bataille de Stanfordbridge.*

Un sentiment très dramatique, une exécution large et forte, un coloris très finement nuancé dans une gamme grise et triste, telles sont les qualités qui font du *Lendemain de la bataille d'Hastings*, de M. Emile Wauters, un des meilleurs tableaux d'histoire du Salon. Il y a lieu de s'étonner que cet ouvrage n'ait point attiré l'attention du jury. La scène est des plus pathétiques.... Amenée sur le champ de bataille par les moines du couvent de Waltham, la belle Edith reconnaît, au milieu des cadavres des nobles saxons, les restes défigurés d'Harold, son amant. Une immense douleur se peint sur le visage de la jeune femme. Les moines expriment par leurs attitudes le respect, la compassion qu'ils ressentent ; quelques-uns prient avec ferveur. Rien de lugubre et de saisissant comme la vue de la plaine où gisent pêle-mêle les cadavres dépouillés des guerriers saxons ; les oiseaux de proie planent au-dessus de ces monceaux humains ; un crépuscule grisâtre ajoute à l'horreur du spectacle !

VI

Les héroïnes et les héros favoris des peintres d'histoire. — Une nouvelle exécution de Jeanne d'Arc. — La *Marie-Antoinette*, de M. Caraud. — Le *Louis XI* rabelaisien, de M. Boilvin, — Un premier ministre qui aime les chats et qui danse la sarabande. — M. Adamo : le *Neuf thermidor*. — Caricatures révolutionnaires — Les crimes de la royauté. — Stratégistes de l'ancien régime. — Invasion des Barbares. — MM. Landelle, Luminais, Van den Bussche, A. Serres, A. Didier. — Les *Cosaques* médaillés, de M. Edouard Detaille. — Transes patriotiques. — Les Misères de la guerre : MM. Meister, Protais, Rigo, Brunet-Houard, Walker, Dupray. — L'héroïsme des duellistes. — M. de Beaulieu. — Les gens qui sont de l'avis de la grande-duchesse. — Les *Traînards*, par M. Fleury-Chenu. — Imagerie catholique.

Il y a six personnages historiques que l'on est toujours sûr de rencontrer au Salon : Jeanne d'Arc, Marie Stuart et Marie-Antoinette, représentant le sexe faible, le sexe opprimé, le sexe capable de toutes les tendresses et de tous les dévouements ; — Louis XI, Richelieu et Robespierre, représentant le sexe féroce, le sexe oppresseur, le sexe capable de toutes les lâchetés et de toutes les trahisons !

Hélas ! comme si ce n'était pas assez d'avoir été suppliciées par leurs contemporains, les trois grandes héroïnes que nous avons citées ne cessent d'être maltraitées par de méchantes peintures !

Cette année, l'exécuteur de Jeanne d'Arc est M. L. Wingfield, un Anglais, — cela va sans dire, — qui, dans une toile énorme, nous montre la pauvre Pucelle prédisant son martyre à des gens agenouillés devant elle comme devant une madone. Ce n'est pas en enlaidissant, en alourdissant, en abêtissant, comme il a fait, la bergère de Domrémy, que M. Wingfield pouvait prétendre faire oublier le crime de Rouen.

M. Gose s'est inspiré du poétique récit de notre compatriote Dargaud pour représenter *Marie Stuart à ses derniers moments :* sa composition est assez bien entendue ; s'il n'a pas réussi à être pathétique, cela tient surtout à la sécheresse de son exécution.

M. Caraud a peint *Marie-Antoinette et sa fille*, *Madame Royale*,

à Versailles : c'est un souvenir de l'heureux temps où la reine de France se plaisait à oublier, dans les joies de la famille, les servitudes de l'étiquette. — Le tableau de M. Caraud est peint avec sentiment, avec délicatesse ; la mère est un peu gourmée, mais la fille est charmante ; peut-être les figures auraient-elles gagné à ce que les robes fussent traitées moins soigneusement.

La *Marie-Antoinette au Temple*, de Mlle Léonie Dusseuil, arracherait des larmes aux personnes les moins sensibles... On conçoit que la main d'une femme ait tremblé, que son pinceau ait hésité, que sa couleur se soit assombrie, amollie et glacée en retraçant une scène aussi douloureuse. Pauvre Marie-Antoinette !

Des victimes, passons aux bourreaux.

Un artiste russe, M. Boncza, a représenté avec assez de vigueur, dans un tout petit cadre, *Louis XI devant la cage où est enfermé le cardinal de La Balue.* Plongeant les regards à travers les madriers qui forment les barreaux de cette cage d'homme, le sire de Plessis-les-Tours semble se délecter à la vue de son ancien ministre réduit au dernier degré de l'abjection. — Il ne viendra à l'idée de personne de plaindre cet infâme La Balue !

Voici maintenant *Louis XI en prière* : vêtu d'une large houppelande bordée de fourrure, la tête coiffée d'un bonnet de soie noire, il est humblement prosterné et appuie ses mains jointes sur une table où est posé son chapeau orné de médailles, comme celui d'un pèlerin. Près de lui, un plat à barbe à la main, se tient maître Olivier, attendant patiemment que le sire ait fini ses patenôtres, pour remplir ses doubles fonctions de barbier et de conseiller intime. Je laisse à penser quelles honnêtes pendaisons, quels salutaires écartellements, les deux compères vont décider, séance tenante, dans l'intérêt de l'Etat ? — M. Boilvin a peint ce tableau dans des tons qui ne manquent pas de finesse ; mais il a donné à ses personnages des mines caricaturales qui nous ont fait ressouvenir de la scène rabelaisienne, la *Harangue de maistre Janotus de Bragmardo*, à laquelle il a dû son premier succès.

Sous ce titre : les *Loisirs de Richelieu*, M. Ladislas Bakalowicz a représenté l'Eminence rouge jouant avec des chats. Un autre peintre, M. Jules Kienlin, a exposé un *Richelieu dansant la sarabande devant Anne d'Autriche et la duchesse de Chevreuse.* Il est vrai qu'Armand du Plessis eut cela de commun avec l'auteur de *Gustave le mauvais sujet*, qu'il affectionnait les chats ; nous devons croire aussi, — c'est le comte de Brienne qui le rapporte,

— qu'il poussa l'oubli de sa pourpre et le désir de plaire à une reine, jusqu'à répéter le pas de danse récemment importé par la senora Sarabanda ; mais, en vérité, c'est bien la peine d'avoir été le plus puissant ministre de France, — avant M. Rouher, — pour n'être représenté, aux yeux de la postérité, que dans des circonstances ridicules.

M. Bakalowicz n'a guère eu, d'ailleurs, d'autre intention que de montrer son talent à peindre des étoffes soyeuses. M. Kienlin a mis plus de malice dans son tableau ; ses figures ont des tournures spirituelles, ce qui n'empêche pas les accessoires d'être exécutés avec beaucoup d'habileté.

C'est un artistè bavarois, M. Maximilien Adamo, élève de Piloty, qui a pris Robespierre pour héros. La petite toile où il a retracé la scène terrible du *Neuf Thermidor* est à bon droit remarquée. A l'intérêt du sujet s'ajoutent les mérites d'une composition mouvementée et savante, d'une exécution précise et nerveuse.

Au centre du tableau, au premier plan, Robespierre est assis sur une chaise et comme affaissé sous le poids des accusations lancées contre lui. Vadier, Collot-d'Herbois et quelques autres conventionnels l'entourent, l'invectivent, le menacent. Un huissier de la Convention l'a saisi au collet et tient en méme temps Saint-Just, qui est debout, à gauche, assez calme et assez digne au milieu d'une foule irritée. Fouché et Carnot se serrent la main, comme pour se féliciter de la chute du dictateur. Billaud-Varennes est à la tribune ; près de lui, Tallien agite son poignard. Le président Thuriot cherche inutilement à calmer l'assemblée et à diminuer le tumulte en secouant la sonnette. Les spectateurs gesticulent dans les tribunes et interpellent les députés. Le soleil de thermidor éclaire vivement le fond de la salle ; à la muraille est accroché le tableau de David représentant *Marat assassiné dans sa baignoire.*

La vérité et la vie qui distinguent l'œuvre de M. Adamo ne se retrouvent pas dans le *Dix Thermidor*, de M. Auguste Durand. Les gens qui entourent Robespierre et Saint-Just, conduits de l'Hôtel-de-Ville à la Convention, ressemblent à des amis éplorés escortant un convoi ; Robespierre a la tête d'une vieille femme. La peinture est molle et indécise.

En général, les artistes ne réussissent guère lorsqu'ils touchent aux scènes de la Révolution : ils n'en voient que les horreurs ; ils n'en saisissent pas le côté grandiose ; le désir de surexciter l'émotion, l'indignation du spectateur, les pousse à choisir les épisodes les plus hideux, à retracer les excès les plus effroyables;

ils chargent les couleurs tant qu'ils peuvent et exagèrent les traits jusqu'à la caricature.

Le *Louis XVII chez Simon*, de M. Armand Forgeron, a un petit air impérieux tout à fait comique ; le *Saint-Just*, de M. Adrien Tournachon, est grotesque ; le *Méhul enseignant les chants patriotiques au peuple de Paris*, de M. Ch. Lefebvre, se démène et braille comme un énergumène.

M. Jules Garnier a mieux rendu *Mlle de Sombreuil;* il lui a donné une attitude émue et recueillie, et, par un artifice de lumière renouvelé de Rembrandt, il a fort habilement relégué dans la demi-teinte les sinistres figures qui entourent la jeune héroïne. — Ce tableau et une composition plus importante dont le sujet est emprunté au *Paradis perdu*, de Milton, attestent chez leur auteur un véritable tempérament de coloriste.

Hélas ! bien avant la Révolution, la royauté avait donné l'exemple des injustices, des proscriptions, des assassinats. Bon nombre de peintres en perpétuent le souvenir. M. Allard-Cambray a exposé un *Henri III* des plus lugubres, — figure de grandeur naturelle, — contemplant le cadavre du duc de Guise ; M. Ch. Huhn, une *Scène de la Saint-Barthélemy;* M. Edouard Hamman, des *Protestants fuyant après la révocation de l'édit de Nantes*. Ce dernier sujet a été traité aussi par M. Richard-Cavaro.

Il y a des ombres beaucoup trop noires et des lumières beaucoup trop blanches dans le tableau de M. Allard-Cambray ; au demeurant, c'est une œuvre énergique et point banale. M. Hamman a du sentiment et une couleur harmonieuse. M. Huhn, élève de l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg, paraît s'être préoccupé surtout de l'exactitude des costumes.

Dans la *Mort de François Ier*, de M. André Servant, il n'y a guère de saillant qu'un effet de lumière assez vif et assez juste dans les parties éclairées. La plupart des figures s'ébauchent dans des ombres glacées de violet fort désagréables.

Marie Touchet a inspiré à M. Comte une composition où il y a du sentiment, de la gentillesse et de la grâce. M. Comte a fait mieux que cela, toutefois.

La *Défense de l'île de Ré par Du Caylard*, de M. Dupaty, et le *Siége d'Aix par le duc d'Epernon*, de M. Gibert, sont des œuvres bien étudiées sous le rapport des costumes, des armures, des machines de guerre. Les détails ne nuisent pas, d'ailleurs, à l'effet général, qui est suffisamment panoramique.

Il y a une véritable invasion de Barbares au Salon... Les Romains, ces ravageurs du monde, que M. Robert-Fleury fils nous a montrés dévastant l'opulente Corinthe, vont voir à leur tour leur civilisation succomber sous les assauts réitérés des hommes du Nord. Les oppresseurs deviendront des opprimés.

L'éclat des armes romaines va bientôt pâlir ; voici *Velléda* prédisant la défaite des légions dans la révolte de Civilis et des Bataves : *Væ victoribus !* — M. Landelle a su donner à la druidesse un air bien inspiré, mais l'exécution aurait réclamé une touche un peu plus énergique, une couleur plus chaude.

Deux vigoureuses études sont les *Eclaireurs* et *En vue de Rome*, de M. Luminais.

Les *Eclaireurs*, sont deux Gaulois, deux Barbares, dont l'un interroge du regard l'horizon, tandis que l'autre, l'oreille collée à terre, écoute si la marche lointaine d'une armée ennemie ne retentit pas sourdement. Dans l'autre tableau, *En vue de Rome*, un vieux chef à barbe blanche, coiffé d'un casque d'or et monté sur un cheval robuste, se soulève sur sa selle, étend le bras par un geste véhément et désigne aux compagnons qui chevauchent à ses côtés, Rome, le terme de leur long voyage, Rome, l'objet de leur haine et de leur convoitise, Rome qui les a si longtemps écrasés et qu'ils vont tout à l'heure mettre à feu et à sang. C'est le matin : les premiers plans sont encore baignés d'ombre; la ville éternelle apparaît au loin, couchée sur les sept collines, dans la lumière dorée du soleil levant.

Ces deux compositions, peintes avec une extrême solidité, ont beaucoup de caractère. M. Luminais en a fait de charmantes reproductions à l'aquarelle.

Le *Dernier des Romains*, de M. Van den Bussche, est une scène de désordre, de terreur, que l'on pourrait prendre pour le dénouement de l'*Orgie romaine*, de Couture. Les deux toiles sont presque de la même dimension, mais il y a une grande différence dans l'exécution. Ce n'est pas à dire que M. Van den Bussche soit un artiste sans valeur : il a de l'ampleur et une certaine fougue qui doivent le rendre apte aux grandes peintures murales. Le malheur est qu'il emploie des tons lourds, sans chaleur, sans transparence, et que son dessin soit un peu lâché.

La composition du *Dernier des Romains* ne laisse pas que d'être très dramatique. L'orgie s'est prolongée jusqu'au jour; les premiers rayons du soleil pénètrent dans le *tablinum*, où quelques convives sont encore attablés ; les lampes fument et ne don-

nent plus qu'une clarté rougeâtre. Au premier plan, un jeune homme, le maître de la maison, affaissé et abêti par l'ivresse, soulève sa coupe d'une main tremblante et ne paraît pas avoir conscience de ce qui se passe autour de lui ; ses maîtresses se penchent vers lui avec effroi ; sous ses yeux, un vieillard — le dernier des Romains — se frappe d'un coup de poignard ; à gauche, des soldats barbares se précipitent, le feu et le fer à la main, conduits par un guerrier à mine farouche, qui — bien autrement terrible que la statue du Commandeur — se dresse comme un fantôme à la porte de la salle du festin.

Les *Fugitifs*, de M. Antony Serres, sont les habitants de quelque grande cité romaine cherchant, au moment d'une invasion, à se sauver avec ce qu'ils ont de plus précieux : les uns emportent des cassettes pleines d'or ; les autres, des vases, des bijoux ; les mères, leurs enfants ! Mais les soldats barbares les poursuivent, les arrêtent, les massacrent. — Cette scène est peinte avec vivacité et largeur dans un petit cadre. M. Serres est un coloriste ; outre les *Fugitifs*, il a exposé une étude de femme nue, de grandeur naturelle, — *la Sieste*, — dont les chairs offrent, ainsi que les étoffes et le paysage qui sert de fond, des tons riches et harmonieux.

M. Philippoteaux fils est académique et banal dans les *Victimes d'une invasion de Barbares au cinquième siècle ;* M. Alfred Didier, au contraire, a fait preuve d'originalité et de fougue dans ses *Rois de mer ravageant les côtes de la Normandie ;* M. Benassit est maigre, froid, insignifiant, dans son *Invasion des Cosaques de l'Oural ;* M. Edouard Detaille rivalise de finesse avec M. Meissonnier, son maître, dans les figures de son *Engagement entre les Cosaques et les gardes d'honneur en* 1814.

Ce dernier tableau a obtenu une médaille. La scène se passe au milieu des bois, dans un chemin creux défoncé par les pluies, sous un ciel d'hiver gris et froid ; cosaques et gardes d'honneur se mêlent, s'attaquent corps à corps et font feu à brûle-pourpoint. La figure la plus en vue est un cosaque qui se retourne pour tirer un coup de pistolet, et dont le cheval, venant droit au spectateur, est chargé de butin de toute nature : volailles, légumes, habits militaires enlevés aux morts ; — l'homme et la bête sont peints avec une vérité et une précision extraordinaires. Le paysage est malheureusement bien loin de valoir les figures.

Il faut bien l'avouer, la plus importante peinture militaire du Salon est un épisode de la *Bataille de Sadowa*, par M. Meister,

de Coblentz ; les critiques n'en ont guère parlé, le jury n'a pas osé lui décerner une médaille, de peur de réveiller nos transes patriotiques.... Soyons sans vergogne et déclarons qu'il y a dans cette toile deux groupes équestres, de grandeur naturelle, exécutés avec une énergie brutale qui ne messied pas à ce genre de sujets, — deux Prussiens culbutant deux Autrichiens, cela va sans dire. Les autres figures se perdent dans les fumées... de la gloire.

Pour racheter ce que je viens de dire, j'ajouterai que les Autrichiens de ce tableau m'ont paru beaucoup plus intéressants que les Prussiens ; *Væ victoribus !*

Il faut rendre justice aux artistes français qui ont exposé cette année des scènes militaires : ils ont fait tout ce qu'ils ont pu pour inspirer au public une sainte horreur de la guerre.

Rien de plus pathétique, de plus lugubre que la *Nuit de Solférino*, de M. Protais. Sur le champ de bataille parsemé de cadavres défigurés, de membres épars, de débris de toutes sortes, armes, clairons, épaulettes, planent le silence et les ténèbres. Dans le lointain sur la colline sombre que domine la tour de Solférino, brillent les feux du camp français. Et, tandis que là haut on chante victoire, ici, des misérables agonisent en songeant à leurs mères, à leurs fiancées, qu'ils ne reverront plus ! Un zouave essaye de se redresser en s'appuyant sur ses mains, mais ses forces le trahissent, sa tête retombe sur sa poitrine : il faut mourir !

Quel dommage que cette poétique composition soit gâtée par une couleur bleue, lourde et fausse !

Sous ce titre : les *Misère de la guerre*, M. Jules Rigo a retracé un épisode du passage de la Bérésina ; l'excellence de l'intention fait presque oublier la faiblesse de l'exécution.

Il y a plus de mérite pittoresque, — avec non moins d'horreur, — dans les épisodes de la *Bataille de Wagram*, par M. Brunet Houard ; de la *Bataille de Ligny*, par M. Walker ; de la *Bataille de Waterloo*, par M. Dupray. Au premier aspect, il semble que les cavaliers de ce dernier tableau soient pris d'ivresse : les corps penchent les uns à droite, les autres à gauche ; les têtes vacillent, les coiffures tombent, les chevaux eux-mêmes chancellent....Une tourmente effroyable s'est déchaînée. C'est la pluie de fer et de plomb qui accueille la cavalerie ralliée par Ney. — Il faut relire le magnifique récit de la bataille, par Victor Hugo.

Les guerres finiront, sans doute... faute de combattants ; mais quand les combattants feront-ils défaut ? — Ils feront défaut le jour où les préjugés de l'honneur militaire auront fait place à

l'intelligence des devoirs les plus élémentaires et des véritables intérêts de l'homme destiné à vivre en société.

Parmi ces préjugés qu'il faut détruire, un des plus monstrueux est celui du duel, qui est inhérent à nos mœurs militaires. Je ne sais si, en retraçant le *Souvenir d'une rencontre*, M. Anatole de Beaulieu a voulu faire ressortir ce qu'a de hideux l'héroïsme qui consiste à se poser, un pistolet ou une épée à la main, en face d'un adversaire qui, peut-être hier, était un ami, et à le tuer sous les yeux de quatre honnêtes hommes impassibles. Mais le peintre a mis une telle frénésie chez ses deux duellistes, un sang-froid si odieux chez les témoins, — dont l'un est officier de la Légion-d'honneur, — que son tableau a toute la verve, toute l'éloquence du plus véhément réquisitoire.On ne peut qu'admirer, d'ailleurs, la couleur énergique de cette peinture, dans laquelle on retrouve quelque chose de la manière de Delacroix.

Les personnes qui, — comme la Grande-Duchesse, — aiment les militaires pour eux-mêmes, je veux dire pour leur belle prestance et leur costume bigarré, ne manqueront pas de remarquer au Salon les chasseurs de Vincennes, si alertes et si délurés, du second tableau de M.Protais *(En marche!)*; les *Tirailleurs algériens et les spahis gardant des prisonniers*, si vigoureusement peints par M. Regamey dans une composition un peu décousue; les chasseurs à cheval au *Camp de Châlons*, de M. C. de Schomberg; le *Jeune chasseur à pied à Pékin*, agréable variante des chinoiseries dans lesquelles M. Th. Delamarre excelle; les charitables soldats, en Italie, de M. de Bannes-Puygiron *(l'Aumône)*; les *Guides italiens*, dans un paysage très fin et très lumineux de M. G. Fattori; le *Caporal clairon* et le *Chasseur à pied*, études d'après nature largement et solidement exécutées, qui placent définitivement M. de Neuville parmi nos meilleurs peintres de types militaires; les loustics du camp de Saint-Maur *(le Déluge)*, par M. Eug. Bellangé, qui a beaucoup à faire encore avant d'être au niveau de son père; l'*Enfant de troupe*, portrait peint avec largeur et simplicité, par Mademoiselle Eva Gonzalès; les sonneurs de trompette, en riches costumes moyen-âge, du *Ralliement* de M. Louis Leloir, qui a été médaillé; les *Traînards*, de M. Fleury Chenu, qui avait droit autant que personne à une pareille distinction.

Il y a dans cette dernière toile un effet d'hiver admirablement rendu. Au milieu d'une plaine recouverte d'un épais tapis de neige, sur une route qui vient d'un village noyé dans les brumes

de l'horizon, six grenadiers cheminent, le fusil au dos, les pans de la capote retroussés, les guêtres serrées à la cheville ; ils escortent une carriole qu'un paysan en blouse bleue conduit par la bride, et dont la toile grise abrite un soldat malade. Le ciel disparaît derrière un voile de vapeurs grisâtres à travers lequel se tamisent quelques rayons de soleil qui teignent d'une légère clarté rose la blancheur de la neige. Rien de plus juste, de plus fin, de plus harmonieux, de plus poétique, que ce tableau. Le ministère des beaux-arts a eu le bon goût d'en faire l'acquisition pour le musée du Luxembourg.

La peinture religieuse fait relâche, comme la peinture de batailles. Elle n'attire plus le public, elle n'inspire plus personne. Il n'y a plus d'artistes chrétiens, il n'y a que des fabricants d'ex-voto et d'imagerie catholique. Les produits que cette industrie a envoyés, cette année, au Salon, sont détestables pour la plupart.

Parmi les exposants qui font de sérieux efforts pour élever leur fabrication à la hauteur d'un art, il faut citer MM. Grellet frères et M. Romain Cazes : ils ont le bon esprit de se maintenir dans un style conventionnel, approprié à la représentation des mythes ; ils allient les fonds d'or gauffrés des préraphaélites aux formes amples et aux types solennels des peintres du seizième siècle.

MM. Omer-Charlet, O. Mathieu, Paul Mathey, Eugène Leygue, E. Maison, Muraton, P. Lebrun, ne manquent pas de talent ; ils savent dessiner et manier un pinceau ; pourquoi se sont-ils confinés dans un genre aussi ingrat ?

M. Poncet, élève de Flandrin, a taillé dans du bois les figures de son *Noli me tangere ;* M. Lazerges a modelé avec du beurre celles de son *Chemin du Calvaire.*

MM. Ribot, Bellet du Poisat et Paul Laurens ont les qualités qu'il ne faut pas pour faire de la peinture religieuse.

M. Ribot est un réaliste énergique à la façon du Caravage : son *Samaritain* est un beau morceau de chair, un *bel pezzo di carne*, comme disent les Italiens.

M. Bellet du Poisat est un coloriste fougueux à la façon de Delacroix : son *Calvaire* est brossé avec puissance ; mais les figures sont d'un dessin lâché, et le ciel aux nuages verts ressemble à la mer du *Naufrage de don Juan.*

M. Paul Laurens se montre à la fois réaliste et coloriste dans son *saint Ambroise* et ses *Vendeurs chassés du temple.*

L'expression du sentiment religieux répugne à la réalité, au mouvement, à la couleur, à la vie.

VII

Caricatures mythologiques. — Les mésaventures d'un habitué des carrières d'Amérique. — Les Demoustier de l'art contemporain : MM. G. Becker, Poncet, de Foulongne, L. Cordier, Mazerolle, Glaize père, Marius Abel, Maillard, Sevestre, H. de Callias, Dupain, etc. — Les *Baigneuses*, de MM. Schutzenberger, H. Merle, Ad. Jourdan, Renoir, etc. — Les *Dormeuses*, de MM. Parrot, Lecadre, Cormon. — Le *Boudoir*, de M. Perrault. — La *Jeune indécente*, de M. Villa. — Premier prix de pornographie, à M. de Beaumont : la *Traite des blanches*; les *Sphinx du demi-monde*. — Banalités allégoriques. — Faites des batailles, Monsieur Yvon, faites des batailles ! — Printemps, cigale, fortune, renommée, mort trop tard ! — M. Glaize fils. — Le Portrait de Mme Feydeau, par Carolus Duran, — MM. Leibl et Jalabert. — Mlle Nélie Jacquemart et le maréchal Canrobert.

Nous avons signalé la louable tendance qu'ont les peintres de batailles à rendre la guerre odieuse ; félicitons les peintres de sujets mythologiques de ce qu'ils semblent s'être concertés avec les faiseurs d'opérettes pour déverser le ridicule sur des allégories devenues banales, sur des types dont la signification a perdu tout intérêt et toute poésie.

L'Académie des inscriptions aura beau faire ; elle ne réussira pas à restaurer le culte des divinités de l'Olympe ; elle n'empêchera pas qu'on ne les revête dorénavant des grotesques attributs que leur ont donnés les auteurs de la *Belle Hélène* et d'*Orphée aux Enfers*.

Les dieux sont partis ; le public n'a plus la foi !

La plus considérable et peut-être la mieux peinte des mythologiades du Salon est une véritable *charge*.

Un jeune voyou, aux cheveux en broussaille, fatigué de loger dans les carrières d'Amérique, a voulu goûter le plaisir de dormir dans un vrai lit. Il s'est introduit furtivement dans un hôtel aristocratique, dont les propriétaires sont allés à la campagne. Il a choisi le lit le plus large, le plus confortable. Afin d'être plus moelleusement, il a placé l'édredon sous ses épaules, puis il s'est enfoncé sous une épaisse couverture jaune, et... il s'est endormi. Mais la chaleur ne tarde pas à le suffoquer, il étouffe, il a un

cauchemar horrible : devant lui se dresse blême, raide, muette, froide, une jeune femme vêtue d'une simple chemise où s'étale, à la hauteur du sein, une tache de sang ; au-dessus de cette femme apparaissent trois têtes vieilles, grimaçantes, cadavéreuses ; et deux mains... ah ! quelles mains ! — les mains d'une personne morte d'un éléphantiasis, ou d'un noyé qui est resté dans l'eau pendant trois mois... A cette vue, le sybarite des carrières d'Amérique, se croyant poursuivi par ses victimes, cherche à se débarrasser de l'énorme couverture qui l'oppresse et s'apprête à déguerpir...

Comment croyez-vous que soit intitulé ce tableau?... *Oreste et les Furies !...*

Il y a de quoi faire frémir les mânes du baron Narcisse Guérin, — d'autant mieux que M. Georges Becker a revêtu cette scène soi-disant grecque d'une couleur chaude, robuste, et qui n'est rien moins qu'académique.

L'*Hamadryade*, de M. Paul Millet, est une femme nue qui s'est placée, — de dos, — en guise de coin, dans la fente d'un chêne séculaire et qui pousse tant qu'elle peut : réussira-t-elle à faire éclater le géant des forêts ?

L'*Ariane* , assez bien dessinée, que M. Poncet, élève de Flandrin, a représentée, faisant la grimace à Bacchus, ne trouve d'autre moyen pour dissimuler à ce dieu son entière nudité, que d'avancer un bout de draperie devant son propre visage. Elle ressemble en cela aux autruches qui, lorsqu'elles sont poursuivies, n'imaginent rien de mieux que de se cacher la tête.

Il y a dans le Tartare des serpents en baudruche et des squelettes qui jouent les Guignol, si j'en crois le *Supplice de Tantale*, de M. Raphaël Poggi, autre élève de Flandrin.

L'*Erigone*, de M. de Foulongne, fait l'effet d'une lanterne vénitienne ; sa peau, en papier translucide, laisse voir la chandelle qu'elle a dans le milieu du corps.

Le *Centaure combattant un serpent*, de M. Bellet du Poisat, et le *Centaure combattant une lionne*, de M. Devilly, sont des monstres terribles de dessin, de mouvement et de couleur : on ne leur reprochera pas la banalité.

Dans la *Junon demandant sa ceinture à Vénus*, de M. Léonce Cordier, je n'aperçois que des formes lâchées, des chairs blafardes que n'excuse pas l'épithète *décoratif* donnée par l'auteur lui-même à son tableau.

Vénus est toujours la déesse chère... aux peintres. Nous avons

déjà rencontré et cité la *Vénus équilibriste* de M. Monchablon. Voici une *Vénus au repos* que M. Tony Faibre a logée dans un plafond suffisamment vaporeux pour qu'on puisse se promener dessous sans en craindre la chute ; voici une *Vénus blessée par une épine*, de M. Pinchart ; voici même une *Vénus Libyca* (*alias* Vénus Hottentote) de M. Baudoin !

Après Vénus, Cupidon. Le jeune scélérat est fort maltraité en général. M. Berteaux nous le montre piqué par une abeille et se plaignant à sa mère, qui l'embrasse ; M. Froment l'a mis en cage ; M. Job-Vernert l'expose tout nu, en plein vent, en pleine neige, au beau milieu des champs : c'est bien fait !

Mais le petit monstre est incorrigible... Il grandit à vue d'œil... Et quelle perversité précoce ! A genoux sur les nuages, la bouche en cœur, il fait une déclaration à la timide Psyché, qui a la faiblesse de l'écouter et de croire en lui. De ce premier acte, délayé par M. Mazerolle dans un immense plafond, passons brusquement au dénouement retracé par M. Glaize père : *Psyché abandonnée par l'Amour*. La pauvrette tombe à la renverse, avec sa lampe, tandis que son ingrat séducteur, écartant les rideaux bleus du lit nuptial, s'envole à tire d'aile par la fenêtre, comme un moineau. Ah ! si toutes les curieuses étaient aussi cruellement punies !

Diane, surnommée la plus pudique des déesses, parce qu'elle n'a guère eu d'autre amant qu'Endymion, Diane a inspiré plusieurs peintres. M. Georges Bellenger lui a donné des formes trop lourdes ; M. Jules Etex lui a donné des formes trop allongées ; Mlle Cécile Ferrère lui donné une chevelure assez volumineuse pour compenser la maigreur de sa poitrine, mais insuffisante pour faire l'office d'une feuille de vigne, dont elle aurait cependant grand besoin ; M. Marius Abel, enfin, l'a représentée faisant sa *Toilette*, dans un étang, au milieu des bois, accompagnée d'une douzaine de nymphes et — de l'indiscret Actéon, que la déesse de la chasse couche en joue... avec ses mains.

M. Abel s'est évidemment inspiré du célèbre tableau de la galerie Borghèse — la *Chasse de Diane* — pour peindre quelques-unes des figures de son tableau : mais ce qu'il est bien loin d'avoir imité, c'est le dessin élégant, le coloris léger, fin et harmonieux de cette peinture, la plus séduisante que nous ayons vue du Dominiquin.

Il est à remarquer qu'on se baigne et qu'on se lave beaucoup dans la mythologie racontée par les Demoustier de l'art contemporain.

Outre la Diane de M. Abel et les Vénus précitées, outre la *Vérité*, de M. Jules Lefebvre, qui n'habite pas pour rien au fond d'un puits, nous avons rencontré au Salon, entre autres baigneuses mythologiques : une *Néréide* mégalipyge de M. Diogène-Ulysse-Napoléon Maillard ; — une *Naïade*, de M. Legendre, qui paraît occupée à regarder nager des poissons dans une mare ; — une *Nysa* en porcelaine, de M. Auguste Leloir, qui donne à manger à des canetons ; — une *Hamadryade*, de M. Clère, qui s'est toute verdie en s'épongeant avec des feuilles ; — une petite *Salmacis*, de M. Callias, qui a le haut du corps assez finement modelé ; — une *Léda*, de M. Sevestre, qui ouvre une grande bouche et de grands yeux effarés à la vue du cygne libertin ; — une *Nymphe Hespérie*, de M. Dupain, qui a été piquée par un serpent, et que son amant éploré a retrouvée morte au bord de l'eau.

Cette dernière peinture offre des qualités sérieuses d'exécution ; elle promet un coloriste : c'est sans doute pour cela que l'auteur n'a pas été médaillé, — comme M. Maillard, le grand prix de Rome.

Nous en avons fini avec la mythologie, mais non avec les baigneuses.

Il y a des baigneuses exposées sous des étiquettes prétentieuses, comme la femme aux chairs flasques et violacées et à la coiffure premier Empire que M. Viger a fait cataloguer sous ce titre : *les Libellules ;* comme la jeune femme, assez élégante de formes, que M. Durangel a baptisée la *Rêverie du soir :* — singulière rêveuse, en effet, qui s'ingénie à nous cacher son visage et s'oublie à nous montrer tout le reste !

Mais il y a aussi bon nombre de baigneuses qui s'intitulent tout simplement... *Baigneuses*. Ce ne sont pas les pires. Vous connaissez celle de M. Bouguereau, celle de M. Albert Girard. Citons-en quelques autres.

La *Baigneuse* assise et mettant ses bas, de M. Schutzenberger, mérite la palme pour la grâce et la vérité de son attitude, pour la délicatesse de ses formes, pour la finesse avec laquelle sont modelées ses blondes carnations : le malheur est que cette charmante femme reçoive les reflets d'une tenture d'un bleu lourd et dur !

La *Baigneuse*, de M. Hugues Merle, écarte ses cheveux blonds et fait tomber l'eau qui lui est entrée dans les oreilles ; l'occupation est vraiment singulière !... L'exécution a de l'analogie avec celle de la *Calypso* de M. Lehmann, mais elle vaut un peu mieux.

La *Jeune baigneuse*, de M. Adolphe Jourdan, est une fillette d'une douzaine d'années étendue sur le sable, au bord de la mer. Elle nous regarde, tout en nous tournant le dos. Ses formes grêles sont assez finement accusées ; mais ce qu'il y a de mieux dans le tableau, c'est la mer.

Les *Baigneuses*, de M. Georges Hébert, sont aussi mal peintes que mal dessinées ; celles de M. Hippolyte Dubois d'un dessin très pur, mais d'une couleur blafarde, sont placées dans un paysage traité avec une certaine vigueur.

Enfin, la *Baigneuse* de M. Renoir est parente, — du côté des formes, — de la célèbre *Baigneuse* de M. Courbet ; seulement, celle-ci montre son... dos, tandis que celle-là montre sa poitrine. M. Renoir semble avoir voulu faire de cette figure une charge de la *Vénus de Médicis*. Cet artiste a un tempérament de coloriste ; on peut en juger d'après cette laide *Baigneuse* et d'après une *Femme d'Alger*, qui, à tous égards, est une réminiscence de Delacroix.

Après les baigneuses, ce sont les dormeuses qui sont en majorité parmi les femmes nues exhibées au Salon.

Trois de ces dormeuses ont été médaillées par le jury qui n'a pas craint d'afficher ainsi son goût pour les nudités. M. Parrot a peint le *Sommeil ;* M. Alphonse Lecadre, le *Réveil*. La figure de M. Parrot n'a pas de mollets ; mais on peut louer la tête souriante qui repose dans une fine pénombre, sur le bras replié, et la poitrine qu'argente une douce lumière dérobée à Prudhon. La jeune femme de M. Lecadre est étendue sur une peau d'ours blanc, près d'un paravent à fond noir sur lequel se découpe la ligne onduleuse du torse et des hanches. Elle se frotte un œil et nous regarde de l'autre ; son attitude est quelque peu provocante ; ses chairs sont modelées avec beaucoup de souplesse.

Je n'aime guère les *Noces des Niebelungen*, de M. Cormon ; la femme qui dort couchée sur une draperie violette, le bras droit relevé sur la tête posée de profil, la main gauche tenant un éventail de plumes, a des carnations assez lumineuses, mais pas la moindre apparence d'os. Quant au mari de la dame, espèce de barbare à cheveux roux accroupi au pied du lit, dans une lourde pénombre, et se retenant d'une main aux rideaux, il paraît se livrer à une occupation sur laquelle nous aurons le bon goût de ne pas insister.

Pourquoi M. Léon Perrault n'a-t-il pas obtenu une médaille

pour son joli tableau intitulé le *Boudoir ?...* Une charmante blonde assise sur un divan rouge, les jambes recouvertes d'une draperie jaune, se mire dans une glace de Venise qui réfléchit sa gracieuse image. Son dos est modelé avec une exquise finesse.

La *Jeune Fille*, de M. Emile Villa, est vue de dos aussi ; ses formes sont très accentuées, ses chairs très vivantes ; elle est debout ; son visage, de profil, s'incline en souriant vers la poitrine. Que regarde-t-elle ?... Fragonard et Baudouin n'ont jamais rien fait de plus décolleté. Mais c'est à M. Edouard de Beaumont qu'a été donné, cette année, le prix de pornographie ; et c'est justice !

Sous ce titre : les *Femmes sont chères !* M. de Beaumont a groupé à l'entrée d'une caverne sept femmes toutes nues, bien entendu, toutes jeunes et belles, qu'une négresse met en vente et que les amateurs de tous pays viennent contempler et marchander. Ces femmes à vendre sont charmantes, surtout celle dont la négresse soulève la chevelure, l'une debout, l'autre accroupie ; mais, ce qui fait le véritable mérite de cette peinture, c'est la finesse avec laquelle sont croquées les mines plus ou moins grotesques des acheteurs affriandés par cet étalage de chairs blanches. Si M. de Beaumont a voulu faire une satire de la concupiscence, il a merveilleusement réussi. Je ne dis rien de l'épisode relégué au second plan, à gauche : c'est une pure obscénité.

Peut-être aurions-nous dû passer sous silence le tableau tout entier ; mais... il a été vu de *Tout Paris*, et c'est celui des deux ouvrages exposés par M. de Beaumont, que le jury a jugé digne de la médaille.

L'autre toile a un titre latin : *Quærens quem devoret !* Que mes lectrices se rassurent. S'il est vrai que le latin dans les mots brave l'honnêteté, ce latin-là n'a rien que de très orthodoxe ; ce sont les propres expressions par lesquelles saint Pierre a désigné le démon insatiable « cherchant, sans cesse, quelqu'un à dévorer. » Ici le démon est représenté par deux sphinx, à torse féminin, à tête de lorette, accroupis dans un antre devant l'autel d'Eros ; l'un de ces monstres, à chevelure rousse, vous fixe de ses grands yeux féroces et vous sourit de sa bouche rose ; il a soif de votre or, de votre honneur, bien plus que de vos caresses ; prenez garde qu'il ne vous enlace de ses bras blancs, — vous en sortiriez ruiné, avili... ; — l'autre, gorgé, repu, se repose et se contente de vous lancer de côté un regard sinistre. Sur l'autel, s'ébattent deux hideux vautours et, dans une fente du rocher,

sur le devant du tableau, s'épanouit et fleurit, — amère dérision ! — un lilas, arbuste cher aux vrais amoureux...

Que disions-nous donc ? — Que M. de Beaumont était un peintre immoral... La peinture que nous venons de décrire donne à cette assertion un éclatant démenti. Tout père de famille devrait en recommander l'étude à son fils.

Voilà, en tous cas, une allégorie originale et bien appropriée aux mœurs et aux idées actuelles.

Rien de plus difficile que de renouveler l'outillage symbolique, de quitter les allégories rebattues, de remplacer les personnifications banales dont l'art fait usage depuis deux siècles. Nous n'en voudrions pas d'autre preuve que l'énormité de M. Yvon, intitulée : les *Etats-Unis d'Amérique.*

Certes, s'il y avait une nation qu'il convînt de ne pas affubler d'oripeaux gréco-romains et d'attributs mythologiques, c'était bien la nation américaine qui est née d'hier et dont les mœurs, les aspirations, les coutumes, sont véritablement antipodiques à celles des races latines. Faute d'y avoir songé, M. Yvon a enfanté l'œuvre la plus bizarre qu'on puisse imaginer.

Et l'on dit que cette immense machine a été payée 100,000 fr. — non compris le cadre qui en a coûté 20,000 !

Pauvres Américains !

Le *Printemps*, de M. Laurent Bouvier, est une allégorie qui est de tous les temps et de toutes les époques. Une jeune fille nue, assise entre les branches d'un pêcher en fleurs, courbe au-dessus de sa tête l'extrémité de l'une de ces branches ; son torse à la fois ferme et souple, ses bras gracieusement arrondis, ses jambes fines et nerveuses, ont tout le charme et toute la sève de la jeunesse. Il est à regretter seulement que la tête ne soit pas d'un type assez pur.

La *Cigale*, de M. Voillemot, est une jeune blonde, aux yeux baissés, qui se blottit dans l'embrasure d'une porte ; elle a pour tout vêtement une courte tunique de gaze noire pailletée d'or ; elle a froid, elle a faim.

Plus charitable que la *Fourmi*, le jury a donné une médaille à cette jolie quémandeuse.

La *Fortune* sera toujours une fiction pour la plupart des artistes. MM. Coessin de La Fosse et Maurice Poirson l'ont représentée en s'inspirant de la fable de La Fontaine, le premier d'une façon toute classique, dans une grande toile où il y a quelques parties

assez solidement peintes ; le deuxième, d'une façon très bizarre, dans un petit cadre de nulle valeur.

C'est une vieille idée, mais un fait toujours nouveau que M. Benjamin Constant a mis en peinture sous ce titre : *Trop tard !* La Fortune et la Renommée entrant dans une mansarde à l'heure où vient de mourir l'homme de génie qui l'habitait. — L'artiste a donné aux deux déesses et à la Mort qui leur ouvre la porte, le costume et les attributs traditionnels ; elles sont faiblement dessinées et n'ont pas grand caractère ; mais nous louerons volontiers le sentiment général de la composition, et l'exécution de la partie du tableau où se trouve le grabat funèbre.

Il n'est personne qui n'ait remarqué dans le grand salon de sortie, le *Premier duel*, de M. Glaize fils, — deux hommes nus, s'étreignant avec rage et luttant au bord d'un précipice, tandis qu'une femme, la cause de tout le mal, demeure nonchalamment couchée sur le haut d'un rocher, en attendant de se liver au vainqueur. — Ce tableau nous a fort déplu : le groupe des lutteurs est assez bien dessiné, saus doute, mais, bien qu'il soit de grandeur naturelle, il n'occupe pas une place suffisante ; les chairs sont d'une vilaine couleur bistrée ; la femme est complètement manquée ; le paysage est lourdement peint.

M. Glaize fils a exposé un portrait de magistrat qui vaut beaucoup mieux que son *Premier duel* ; la couleur en est un peu sèche, mais la tête est bien étudiée, l'attitude est simple et vraie.

Il y a quatre portraitistes hors ligne au Salon de 1870 : MM. Carolus Duran, W. Leibl, Charles Jalabert et Mlle Nélie Jacquemart.

Le portrait de Mme Ernest Feydeau, par M. Carolus Duran, a été, avec la *Salomé* de M. Regnault, une des grandes curiosités et un des grands succès de l'Exposition.

Comme la dame en robe de soie noire, — dont le portrait a commencé la réputation de M. Duran, au Salon de 1869, — Mme Feydeau est représentée marchant, et ne faisant pour ainsi dire que traverser la toile ; elle entr'ouvre de la main droite, qui est gantée, une portière de velours vert, et, sur le point de disparaître, elle se retourne vers le spectateur, lui sourit avec grâce et semble lui dire adieu. Un petit chien jappe joyeusement à ses pieds, Sa main gauche, qui est nue, porte un gant de Suède et un éventail fermé, et maintient sur la hanche les plis d'une robe de soie mauve bordée de plumes grises, et retroussée sur une jupe de soie bleue. La taille est courte, la poitrine dissimulée en partie

derrière le bras tendu pour écarter la portière. Un nœud de ruban bleu, posé à l'échancrure du corsage, et un autre dans la chevelure répètent harmonieusement la nuance de la seconde jupe. Tout ce costume est admirablement peint, et — s'il faut dire vrai — il fait trop oublier la femme. Le mouvement du corps, vrai, élégant, gracieux, est rendu de main de maître. Mais la tête lustrée çà et là de luisants désagréables, n'a pas un caractère bien individuel ; et l'auteur, dit-on, n'a pas flatté son modèle. N'importe, c'est de la peinture énergique, abondante, lumineuse, dont le réalisme n'a rien de brutal et dont la tournure est franchement moderne.

M. Duran a exposé, en outre, le portrait en buste d'une petite fille, — *M*^lle^ *Marguerite*, — très séduisant, malgré quelques tons de chair un peu plâtreux, très artiste, et qui rappelle la délicieuse *Infante* de Vélazquez.

Notre ami W. Bürger aurait raffolé du portrait de jeune femme, de M. Leibl, de Cologne, élève de Piloty ; c'est une imitation,—mais non un pastiche, — de la manière de Rembrandt : même largeur et même puissance de modelé, même clair-obscur chaud et transparent, même finesse et même énergie d'expression, même intensité de vie. La tête, dont les cheveux blonds sont relevés et retenus par un ruban rouge, a un charme irrésistible. Les mains sont accusées avec une ampleur magistrale. Le bracelet et le collier d'or sont d'un ton superbe.

Une médaille a éte décernée à ce chef-d'œuvre ; il n'y en a jamais eu de mieux méritée.

M. Jalabert a deux portraits remarquables : l'un tout petit, — celui d'une dame en costume de bal masqué, très spirituel d'expression et de facture ; l'autre de grandeur naturelle, à mi-corps, — celui de la *Grande-Duchesse Marie de Russie*, debout, en peignoir de soie blanc, bonnet, col et manchettes de guipure, très noble d'attitude, et dont la tête intelligente et sévère est modelée avec finesse dans des tons lumineux et vivants.

On a beaucoup discuté sur le mérite du portrait du maréchal Canrobert, par Mlle Nélie Jacquemart : les uns l'ont proclamé un chef-d'œuvre, les autres ont soutenu qu'il était bien inférieur au portrait de M. Duruy qui a eu tant de succès au dernier Salon. A notre avis, Mlle Jacquemart a fait preuve d'un très grand sentiment artistique en donnant du caractère, de l'accent et presque de la noblesse à la tête du maréchal ; elle l'a flattée, tout en la faisant ressemblante : sur des traits qui n'ont assurément rien

d'épique, elle a fait rayonner un air hautain et martial, l'air du commandement et de la bravoure.

Vêtu d'un simple paletot bleu, d'un pantalon de la même couleur et d'un gilet boutonné jusqu'à la cravate, le maréchal est debout, familièrement accoudé sur un meuble de vieux chêne, la main gauche tenant des gants, le pouce de l'autre main accroché à la poche du pantalon. Il tourne la tête de trois quarts et semble donner un ordre à quelque aide de camp invisible... Cette tête est modelée avec une grande habileté; elle respire, elle parle. Le vêtement est d'un ton juste, harmonieux, — bien préférable sous ce rapport à la redingote noire de M. Duruy. Mais les plis du gilet et du pantalon ne valent rien et, — chose beaucoup plus grave, — les mains sont boursoufflées et inintelligentes. Mais... mais il y a bien des taches dans le soleil !

Pleine de virilité lorqu'elle peint un portrait d'homme, Mlle Jacquemart sait faire preuve de distinction et de délicatesse, quand son modèle est une femme. Son portrait en pied de *Mme la baronné Gaston de M...* rappelle les maîtres anglais, Reynolds et Lawrence.

Il y a au Salon tout un bataillon d'habiles portraitistes féminins, dont Mlle Jacquemart sera, si l'on veut, la maréchale.

Dans l'état-major, il faut placer Mme Félicie Schneider qui a été médaillée pour un portrait de vieille dame, d'une couleur un peu violacée, mais d'une expression simple et juste; Mme Henriette Browne qui n'a pas réussi à faire du *R. P. Hyacinthe* un portrait suffisamment accentué, mais qui est de force à réparer cet échec ; Mme Laure de Chatillon, langoureuse et pleine d'une morbidesse un peu fade dans le portrait de *Mgr Bauer ;* Mme Lemaire, qui a exposé un bon portrait du prince Poniatowski ; Mmes Adrienne Coeffier, Marie Nicolas, Ernestine Philippain, etc.

VIII

Détresse des architectes de Paris. — Réclame à l'adresse de M. Chevreau. — Les portraits en pierres de taille de M. Dubufe. — Variété de couronnes. — M. de Girardin en porcelaine. — M. Miot, ex-montagnard. — Jamais on n'avait vu un homme aussi barbu. — M. Gaillard et Denner. — Portraits au cold cream. — Portrait d'une robe, par M. Pérignon ; d'un châle de l'Inde, par M. Guillou. — MM. De Gas, G. Bohn, Lobrichon, Thirion, Trouillebert, Mélin, etc. — La *Gilde des Batignolles*, par M. Fantin. — M. Cot. — Chaplinades. — Les jolies filles de Bretagne. — M. James Bertrand et sa passion pour la position horizontale. — La *Fille aux oiseaux*, de M. Reynaud.

Les architectes parisiens sont inconsolables du départ de M. Haussmann... Pour charmer leur tristesse et leurs loisirs, ils ne trouvent rien de mieux que de se faire portraicturer au repos,

L'œil morne maintenant et la tête baissée,

et de s'exposer au Salon en cet état piteux. Espérons que cette façon de réclame mélancolique touchera M. Chevreau.

Donc les architectes affluent à l'Exposition. Le meilleur — en peinture, — le mieux posé, le mieux dessiné est *M. P...*, que M. Auguste Pichon a représenté assis sur son bureau, les bras croisés, et nous regardant ; le plus chevelu, le plus fantastique est *M. Parent*, exécuté par M. Jobbé-Duval ; le plus rechigné, le plus sec est *M. Lagondeix*, par M. Emile Bin le mythographe ; le plus solide, le plus lourd — toujours en peinture, bien entendu, — est *M. Lefuel*, par M. Edouard Dubufe.

Cet infortuné M. Dubufe, à qui l'on reprochait jadis de pétrir ses portraits avec du beurre, on l'accuse aujourd'hui de les tailler dans de la pierre et de les maçonner ! Cependant, ce dernier procédé n'est-il pas admissible quand il s'agit de peindre un architecte ?

Il y a des portraits bien étranges ! Par exemple, celui de feu *Auguste Hesse*, peintre d'histoire, que le célèbre M. Galimard a représenté coiffé d'un simple bonnet de coton ; celui du *Roi de*

Siam, couronné d'un éteignoir d'or, par M. Fouque ; celui de *M. Harmant*, directeur du Vaudeville, aux joues duquel M. Corbineau a collé des favoris postiches.

Jamais on ne persuadera aux lecteurs de la *Liberté* que M. Emile de Girardin ressemble au petit homme pincé, pomponné, lissé, porcelainé, que M. Pérignon nous offre comme étant le portrait de l'éminent publiciste. A cette figure de cire il manque une âme. Il manque la pensée à ce front, la flamme à ces yeux, l'esprit à cette bouche.

Si j'étais M. de Girardin, je voudrais me faire peindre, pour le prochain Salon, par Mlle Jacquemart. Tous mes lecteurs me reconnaîtraient.

Ah ! la belle tête d'apôtre que celle de M. Miot, ancien représentant du peuple, peinte par M. Priou ! Rien qu'à le voir, on comprend que ce montagnard-là était né pour faire de la propagande. Quelle magnifique barbe, mes frères !

La peinture de M. Priou a de la largeur, mais elle manque de corps.

Un rédacteur du *Gaulois*, M. Olivier Pichat, a exposé un petit portrait équestre du Prince impérial.

M. Ferdinand Gaillard s'est proposé pour modèles les maîtres primitifs des écoles du Nord ; il a déployé une finesse prodigieuse dans son portrait du *comte R. D.:* mais qu'il prenne bien garde de tomber dans le miniaturisme de l'odieux Denner !

D'autres portraits d'homme, recommandables à divers titres, ont été exposés par MM. Octave Roland, Marcel Krajewski, Paul de la Boulaye.

En peinture comme en photographie, les portraits d'enfants sont ceux qu'on réussit le moins. Les meilleurs parmi ceux qui figurent au Salon de 1870, sont ceux de MM. Cermak, Aubert, Piot-Normand et Taurel.

Que de gens étourdis par le mouvement et éblouis par la couleur du portrait de *Mme Feydeau*, de M. Carolus Duran, se sont extasiés devant un portrait voisin, celui de *Mme Z.*, par M. Félix Dupuis ! Mme Z. est, sans contredit, une bien belle personne ; elle a les traits les plus purs, les yeux les plus doux, le port le plus majestueux qu'on puisse rêver. Mais, il faut bien en prévenir le public, M. Dupuis n'est pas un peintre ; c'est un parfumeur ; il enduit de pommade, il badigeonne de cold cream les figures qui posent devant lui. Je ne vois, parmi les exposants, que M. Viénot qui l'égale en fadeur. M. Winterhalter est dépassé.

Nous avons remarqué une robe de satin groseille et une chaise capitonnée peintes en trompe-l'œil dans le portrait de *Mme la baronne d'E...*, par M. Pérignon ; mais les bras nus, les épaules et la tête qui est charmante sont d'une exécution un peu *floue*.

M. Alfred Guillou, dans son portrait de Mme L..., semble n'avoir eu d'autre but que de peindre un châle des Indes : il s'en est acquitté avec une adresse peu commune ; cela promet un coloriste.

Il y a un effet de clair-obscur rose très curieux et très réussi dans le portrait de *Mme C...*, par M. Edgard De Gas.

MM. Lobrichon et Guerman Bohn ont placé leurs modèles dans un paysage et ont fait jouer sur leur visage et leur costume les rayons dorés du soleil.

Les têtes peintes par MM. Thirion et Trouillebert ont de l'originalité, du caractère, et sont éclairées par de bien beaux yeux !

Citons enfin MM. Joseph Mélin, Stephen Jacob, Philippe Parrot, Lucien Mélingue parmi les peintres dont les portraits nous ont paru dignes d'attention.

Le tableau que M. Fantin La Tour a exposé sous le titre : *Un atelier aux Batignolles*, et pour lequel il a obtenu une médaille, est une véritable collection de portraits de grandeur naturelle, une assemblée comme celles qu'aimaient à peindre les maîtres hollandais, Rembrandt, Van der Helst, Govaert Flinck, Jan van Ravestein et autres. Si nous sommes bien informé, cet atelier serait celui de M. Manet, représenté assis devant son chevalet, le pinceau à la main et entouré de jeunes artistes qui ont la prétention d'adhérer plus ou moins au style de l'auteur d'*Olympia*. On ne peut se refuser à louer dans cette peinture la largeur de l'exécution, l'harmonie de la couleur, la vérité et la justesse des attitudes, la sincérité de l'expression. Je souhaite à M. Manet, je souhaite à tous les jeunes peintres de la *gilde* des Batignolles de faire du réalisme dans ce goût-là.

L'autre tableau de M. Fantin, la *Lecture*, offre encore deux portraits, deux femmes à mi-corps : l'une en veste grise, occupée à lire ; la seconde, en robe noire, écoutant. Celle-ci a le visage doux et pensif, très délicatement modelé.

Bon nombre d'artistes font comme M. Fantin : ils transforment en tableaux de genre des figures en pied, à mi-corps ou en buste, de grandeur naturelle, qui sont de véritables portraits ou, si l'on aime mieux, des têtes d'étude peintes d'après un modèle choisi. Les figures de femme sont en majorité : — cela se conçoit.

Une des peintures de ce genre qui ont eu le plus de succès est la *Méditation*, de M. Cot, délicieuse adolescente au candide visage voilé d'une demi-teinte transparente, aux cheveux blonds tombant sur les épaules, debout, tenant des deux mains un livre ouvert d'où son limpide regard se lève pour se porter sur le spectateur.

M. Cot, qui a été médaillé pour cette ravissante figure, a exposé, en outre, un *Prométhée rongé par le vautour*, académie assez savamment modelée, mais dépourvue de tout caractère et de toute grandeur.

La *Romance*, par Mlle Cécile Ferrère, est une jeune femme en costume Empire, tenant une guitare et nous regardant avec une expression un peu minaudière. Les bras nus ont de la raideur, mais la figure, dans son ensemble est d'un dessin distingué et vaut beaucoup mieux, en tout cas, que la *Diane* chevelue du même auteur.

Une *Caresse*, par M. Emile Villa, le pornographe, — c'est une soubrette aux joues resplendissantes... de fard, aux yeux fripons, au sourire grivois, grattant la tête d'un magnifique ara qui agite voluptueusement ses ailes.

L'*Enfant*, par M. Chaplin, est un bébé rose et vermeil, qui, fatigué de jouer aux marionnettes, s'est endormi sur les genoux de sa sœur aînée, en tenant les fils des pantins. La sœur, belle jeune fille de quinze à seize ans, aux épaules et aux bras nus, étreint, avec une tendresse presque maternelle ce charmant baby ; elle le couve du regard, elle n'ose faire un mouvement de peur de l'éveiller. Ce groupe, des plus gracieux, est d'une couleur un peu conventionnelle, rose, légère, inconsistante ; les carnations, fraîchement épanouies, ne laissent pas assez deviner les os ; les mains de la jeune fille sont mal dessinées... N'importe, le tableau est fort goûté par les mères ; soyez sûr qu'il va se tirer à des milliers d'exemplaires en photographie, et qu'il sera bientôt popularisé.

L'autre tableau de M. Chaplin représente une *Jeune fille portant un plateau ;* c'est une soubrette au minois éveillé et mutin, en costume du dix-huitième siècle. M. Chaplin déploie dans la peinture des types de cette époque un style des plus séduisants, qui semble un mélange de la manière de Greuze et de celle de Chardin. Il a lui-même beaucoup d'imitateurs, entre autres Mlle Marie Nicolas (le *Livre déchiré*), Mme Ernestine Tourny (l'*Heureux message*), M. Paul Saint-Jean (la *Fidélité*), Mlle Jane Bole (*Quinze ans*), etc.

Une scène enfantine, naïve et gracieuse, est le *Lever*, par M. Ingomar Frankel, de Bude : une fillette soulève à grand'peine dans ses bras un bébé qui pleure. La couleur de cette toile a de l'harmonie.

La *Jeune fille de Pont-Aven*, si finement peinte par M. Léon Perrault; la *Jeune fille de Concarneau*, de M. Delobbe ; la *Jeune fille de Chateaulin*, de M. Alfred Guillou ; une *Martyre*, de M. Antigna; le *Repas de Jeannot* et le *Goûter*, de M. Hublin, sont des tableaux attrayants qui nous apprennent qu'en Bretagne il y a de fort jolies filles, même au village.

La *Vieille Femme de pêcheur à Cayeux*, de M. J. Caudron, a une tête expressive, toute ridée et couverte de hâle. Les *Basquaises après le bain*, de M. Veyrassat, ont la lourdeur des chevaux porcherons que le même artiste peignait autrefois avec un véritable talent.

Le succès que M. James Bertrand a obtenu au dernier Salon, pour sa *Virginie* près d'être ressaisie par la vague qui l'avait rejetée, a décidé cet artiste à représenter deux autres héroïnes littéraires, *Marguerite* en prison et *Manon Lescaut* retrouvée morte par Des Grieux. Ces deux nouvelles figures, comme la *Virginie*, sont allongées dans un cadre étroit ; Marguerite est couchée à plat ventre sur le lit de pierre de son cachot ; Manon est étendue sur le dos au premier plan d'un paysage immense, morne, désolé. En vérité, M. Bertrand montre une affection exagérée pour la position horizontale ! Mais c'est là le moindre défaut de ses deux tableaux de cette année. Le groupe formé par Manon et Des Grieux est dépourvu d'élégance, de vérité, de caractère. Marguerite vaut mieux : son attitude est trivale, mais les lignes de son corps ont de la souplesse; sa tête, d'un type un peu étrange, a une expression de douce tristesse ; sa langueur mélancolique attire et charme. Seulement, est-ce bien là la *Marguerite* de Gœthe ?

A coup sûr, le type suave créé par le poète n'est pas la pleureuse idiote et violacée que M. Joseph Felon, — un sculpteur qui ferait bien de s'en tenir à la sculpture, — a intitulée *Marguerite en prison !*

M. Reynaud a mis en peinture une des nombreuses héroïnes de George Sand, *Madeleine, la fille aux oiseaux* ; c'est une grande jouvencelle aux pieds nus, en robe rose, qui fait tournoyer en l'air, comme un drapeau, une étoffe rouge sous laquelle vient se précipiter une foule d'oiseaux de diverses espèces. Cette figure a

une tournure assez élégante ; mais les plis de la robe ont une raideur sculpturale, et le paysage qui sert de fond manque d'air, de lumière.

M. Reynaud a peint, en outre, une scène napolitaine, la *Danse:* les figures, de petite dimension, se découpent en silhouettes bien mouvementées sur un fond de ciel crépusculaire ; mais l'exécution est par trop lâchée, la couleur n'a pas assez de clarté et de finesse.

IX

Des Italiennes de toutes couleurs. — MM. Sautai, Lebel et Brion. — Charmeurs et charmeuses. — M. Victor Giraud, le Tamberlick de la peinture. — Les mélodies grises de M. Hector Le Roux. — Pompéiana, par MM. Heullant, Lenglet, Coomans, Saunier, Lematte. — Orientaux et Africains : MM Bonnat, Brest, Pasini, Guillaumet, Chataud, Huguet, Dehodencq. — Les Vénitiennes, de MM. Mouchot et Arnold Scheffer. — Les Espagnols, de MM. Doré, Vibert, Worms, Zamacoïs. — Le bébé royal de M. Zamacoïs et le condamné à mort de M. Munkacsy. — Ethnographes, réalistes et résurrectionnistes. — Vivent les Parisiennes ! — Le Théocrite parisien de M. Maurice Richard. — La *Naissance d'Homère*, de M. de Curzon. — Rousseau, Diaz et Dupré. — M. Corot, l'idylliste. — Adieu la mythologie ! — M. Daubigny, le naturaliste. — M. Le Roux, le coloriste. — M. Chintreuil, le lumiériste. — Paysagistes étrangers : M[lle] Marie Collart, MM. Wahlberg et E. Boulenger. — Un prince d'Orléans. — Les paysagistes médaillés. — M. Chabry oublié par le jury.

Les Italiennes encombrent le Salon ! Il y en a dans toutes les salles, dans tous les coins, sur tous les panneaux... Nous en avons déjà cité plusieurs, — celles de MM. Hébert, Sellier, Barrias, notamment ; nous avons remarqué encore celles de MM. Truphème (le *Dimanche des Rameaux*), Lagier, Wauters, J. Salles, Layraud, Vito d'Ancona, Sain, Dehaussy, Ad. Piot, Lefebvre, Sebron, Douillard, E. Faure. Toutes ne sont pas également satisfaisantes ; si M. Wauters a beaucoup de fermeté et de caractère, M. Sain est un peu pâle et un peu fade ; si MM. Lagier et Jules Salles ont un coloris chaud et harmonieux, M. Dehaussy abuse des tons cendrés, M. Ad Piot des teintes violacées, M. Layraud des demi-teintes noirâtres.

Les divers artistes que nous venons de nommer ont peint leurs figures de grandeur naturelle ; M. Sautai a exécuté, dans de petites dimensions, deux scènes italiennes qui lui ont valu une médaille : les *Pèlerins devant la chapelle de San-Pietro in carcere à Rome*, et la *Prison de Subiaco*. L'architecture joue un grand rôle dans ces deux tableaux ; le dessin en est très ferme et la couleur d'une grande justesse de ton. Les petites figures sont, d'ailleurs, très vraies d'attitude, de mouvement, d'expression ; les

Pèlerins surtout ont un caractère local dont nous pouvons garantir l'exactitude ; nous les avons rencontrés à la Prison Mamertine et à la Scala Santa : nous les avons vus baiser le pied de bronze de la statue de saint Pierre et se prosterner devant l'empreinte des pas de Jésus, dans l'église *Quo vadis?* sur la voie Appienne.

Une figurine qui se recommande par les mêmes qualités de mouvement et d'accent exotique, est le petit *Italien dansant*, de M. Edmond Lebel.

Dans l'*Enterrement à Venise*, de M. Brion, on peut admirer les croque-morts, habillés de rouge comme des cardinaux, qui, d'énormes cierges à la main, escortent le cercueil placé au fond de la gondole ; ils n'ont pas d'yeux, mais c'est là un malheur qu'ils partagent avec tous les personnages, — Alsaciens, Bretons ou autres, — mis en scène par M. Brion. Quant à l'architecture, elle est complètement sacrifiée, effacée, telle que nous l'avons entrevue l'hiver dernier, à travers une brume grisâtre. Mais ce n'est pas ainsi que Venise veut être représentée.

Le *Petit Charmeur*, de M. de Coninck, est un gentil *ragazzo* assez finement peint, assis dans un paysage sans profondeur, et tirant de sa clarinette des sons auxquels un lézard vert semble prendre grand plaisir.

Les charmeurs et les charmeuses ne manquent pas au Salon. Nous avons parlé tout à l'heure de la *Fille aux oiseaux*, de M. Reynaud. C'est un lion que dompte la *Charmeuse* de M. Charles Ronot, figure de grandeur naturelle, costumée à l'antique, très distinguée de tournure et de coloris. Le *Charmeur*, de M. Lecomte-Dunouy, est un vilain petit bonhomme nu, couleur de pain d'épice, assis à terre et soufflant bêtement dans une double flûte, à la grande joie d'un serin et de deux *margots* qui ouvrent le bec et battent des ailes comme les coucous des horloges de la Forêt-Noire.

Quant au *Charmeur*, de M. Victor Giraud, c'est une sorte d'Egyptien solennel et lugubre comme un magnétiseur, secondé par un petit joueur de flûte et qui, à l'aide de deux cerceaux magiques, attire à lui les colombes, les tourterelles voltigeant dans une serre où sont groupés une douzaine de spectateurs, hommes et femmes, habillés à l'antique.

A dire vrai, ce n'est pas le sujet représenté qui intéresse le plus dans ce tableau. L'attention est vivement sollicitée et accaparée par la variété, la richesse et l'éclat des costumes ; ils écrasent

complètement les physionomies, qui sont d'ailleurs assez monotones ; ils sont peints avec une intensité et en même temps avec une pureté de ton vraiment prodigieuses.

M. Victor Giraud est le Tamberlick de la peinture. Mais il ne suffit pas de donner l'*ut dièze* de la gamme des couleurs pour être classé au nombre des grands peintres.

Combien je préfère à cette peinture qui crève les yeux, les petites toiles d'une couleur si tendre et si harmonieuse, de M. Hector Le Roux : la *Gardienne du feu sacré* et la *Prière à la fièvre*. Quel délicat et fin profil que celui du jeune homme qui, dans cette dernière composition, soutient sur ses genoux le corps défaillant de sa maîtresse ! Et comme le triste paysage des Maremmes, qui sert de fond au tableau, s'harmonise bien avec les figures !

Autant M. Le Roux a la note mélancolique et voilée, autant M. Heullant se montre gai, vif, pétillant — sans exagération — dans son *Amaryllis* et sa *Chasse aux papillons*, charmantes compositions, où de beaux amoureux, n'ayant d'antique que le costume, roucoulent dans de riants paysages.

L'*Offrande à Diane*, de M. Lenglet, est une peinture très harmonieuse; le fond est effacé, mais les figures ont de l'élégance ; un jeune chasseur, tenant par la main une adolescente qui baisse timidement les yeux, présente un carquois à la déesse des forêts.

Il y a de la gaîté dans l'*Epouvantail*, de M. Coomans ; du mouvement et de l'esprit dans les *Gladiateurs se rendant an cirque*, de M. Saunier ; de la grâce dans les *Joueuses d'osselets*, de M. Lematte, qui imite M. Hamon, le maître du genre pompéien, mais ne le fait pas oublier.

M. Picou, qui était autrefois un des chefs de la phalange néo-pompéienne, est en pleine décadence : son *Moïse exposé sur le Nil* est une scène orientale peinte dans une manière sèche, maigre, décolorée.

Les orientalistes ne brillent pas cette année au Salon.

La *Femme Fellah et son enfant*, de M. Léon Bonnat, forment un groupe élégant, sévère et bien sculptural, trop sculptural même, car certaines parties sont empâtées au point de présenter un véritable relief. Ces rugosités accrochent la lumière, alourdissent les formes et rebutent le public, qui préfère assurément la *Jeune fille fellah*, sagement et proprement peinte par M. Lecomte-Vernet, dans le goût de M. Landelle. Il y a de la lourdeur aussi et un manque absolu de transparence dans la *Rue à Jérusalem*, l'autre tableau de M. Bonnat.

Ce n'est pas par un excès de consistance que pèchent les figurines des tableaux de M. Fabius Brest; mais elles ont de la désinvolture et elles font les plus jolies taches du monde dans les vues d'Orient, d'ailleurs si harmonieuses, qu'expose cet artiste : le *Village d'Arnaout-Keuil* et une *Mosquée à Trébisonde.*

M. Pasini semble avoir voulu pasticher M. Brest dans ses *Femmes turques anx Eaux Douces d'Asie ;* il est plus personnel et plus attrayant dans sa *Porte de la mosquée d'Yeni-Djami* qui lui a valu une médaille. L'architecture, d'un beau ton gris cendré, qui est très harmonieux, sinon très oriental, est solidement peinte.

En l'absence de M. Fromentin, M. Guillaumet tient le premier rang parmi les peintres qui peignent l'Algérie. Il y a trois chevaux d'une admirable couleur dans son *Campement d'un goum.* J'aime moins le *Soir d'hiver au Maroc*, bien que l'harmonie en soit très puissante.

Il y a du mouvement et des tons chatoyants dans la *Rue Kléber à Alger*, de M. Chataud.

Le *Marché du Tléta, à Boghari*, de M. Victor Huguet, offre des types, des costumes, des hommes et des bêtes, bien étudiés sur nature, largement et spirituellement accusés.

La *Fête juive à Tanger*, de M. Dehodencq, est une œuvre importante, dont la couleur éclatante et robuste, les chaudes lumières et les ombres transparentes rappellent la manière de Delacroix. M. Dehodencq est certainement l'un des plus habiles imitateurs de ce maître; mais il serait injuste de méconnaître ce qu'il y a de pesonnel dans son talent.

M. Louis Mouchot, sec et lourd dans une petite scène orientale qu'il intitule : *Job et ses amis*, a beaucoup de finesse, de légèreté, de transparence dans son *Départ pour la promenade*, scène vénitienne du seizième siècle.

Les *Dames vénitiennes en prière*, de M. Arnold Scheffer, ont de la gravité, de la noblesse, et sont peintes dans des tons chauds et puissants.

Les Espagnoles du tableau de M. Doré, l'*Aumône*, ont bien le caractère et la désinvolture de leur race; la dame en robe noire a la taille souple, la démarche élégante ; les mendiants ont des mines d'une truculence superbe. L'exécution est un peu lâchée et pesante en certaines parties, mais la couleur a de la puissance.

Il y a beaucoup de vérité et d'esprit dans les scènes espagnoles de MM. Vibert et Worms. L'*Importun*, de M. Vibert, est un padre

à mine cauteleuse qui vient déranger le tête à tête d'un mari amoureux de sa femme (il y a des maris comme ça); rien de plus fin que la mimique des trois personnages. Cette petite toile nous plaît beaucoup plus que le *Gulliver cerné par l'armée des Lilliputiens*, composition où M. Vibert a dépensé prodigieusement d'esprit et de talent, mais dont la baroquerie ne rend pas la conception humoristique de Swift.

Nous préférons aussi la *Vente d'une mule*, de M. Worms, à la *Boîte aux lettres*, où le même auteur tombe dans la fadeur de M. Compte-Calix.

Puisque nous venons de nommer M. Compte-Calix, profitons-en pour lui décerner un bon point à l'occasion de son tableau intitulé : *Pauvre amour !* Comme toujours, le sujet est d'une sentimentalité de roman ou, pour mieux dire, de romance; mais, cette fois, les figures sont bien posées et assez expressives, et la couleur n'est pas désagréable.

Un pur chef-d'œuvre d'esprit, sous le rapport de l'exécution comme sous le rapport de la composition, est l'*Education d'un prince*, de M. Zamacoïs; jamais la courtisanerie n'a été aussi finement, aussi cruellement raillée. Ce tableau, qui a été médaillé et devant lequel une foule de curieux n'a cessé de stationner, est peint avec une sûreté de main, une adresse, une légèreté, un brio tout à fait extraordinaires. Il place M. Zamacoïs au premier rang des peintres de genre.

Et ce n'est pas un mince honneur, car c'est dans la peinture de genre que les concurrents sont le plus nombreux et le plus habiles. Nous n'en finirions plus s'il nous fallait décrire et apprécier les centaines d'œuvres charmantes qu'ils ont envoyées au Salon. Mais il faut nous contenter d'une sèche énumération.

Les Allemands, de MM. Schlœsser, Hugo Kauffmann, Dieffenbach et Lasch, ont d'excellents types, mais ne nous consolent pas de l'absence des Allemands de M. Knaus. Les Russes, de M. Patrois, ont des physionomies d'une individualité saisissante. Les Suédoises, de M. Hugo Salmson, sont vigoureusement peintes. Le *Bouquiniste à Amsterdam*, de M. Meyerheim, est croqué avec beaucoup de finesse. M. Van Hove se néglige, ses Hollandais ont des têtes de cire.

La scène hongroise qui a valu une médaille à M. Munkacsy — le *Dernier jour d'un condamné* — est très dramatique, très poignante; l'exécution large, souple, robuste et très véhémente, dans une gamme assombrie, est parfaitement appropriée au sujet.

Les Bavaroises, de M. Pille (*Un cabaret*), ont des visages aussi peu « faits » que les grandes dames de l'épisode de *Don Quichotte* raconté par le même peintre. Les Alsaciennes, de M. Jundt se dissolvent dans le brouillard; les Bretonnes, de M. AdolpheLeleux, s'effilochent.

Les *Lavandières* de M. Adolphe Breton, les *Pêcheuses des environs de Boulogne* de M. Pierre Billet, les *Vanneurs* de M. Paul Vayson ont du caractère, de la noblesse dans leurs allures rustiques et leurs humbles accoutrements. Ils ont, de plus, le mérite d'être fort bien peints.

La *Femme battant le beurre*, de M. François Millet, a aussi une sorte de grandeur dans son attitude; mais elle ferait bien de se débarbouiller.

Mai et le *Tirage au sort*, de M. Bachelin, sont des scènes villageoises naïvement observées et largement peintes, avec un sentiment très juste de la lumière.

Les *Forgerons*, médaillés, de M. Paul Soyer, ont de la gravité et de la force. — Les chasseurs galants, de MM. Maxime Claude et Rudaux, sont peints avec esprit. — Les paysans, de MM. Servin et Charles Moreau, auraient l'approbation de Téniers. — Les saltimbanques, de MM. Pierre Beyle, Bridgmann et Cornet, méritent des applaudissements. — Les Religieuses, de M. Bonvin, font penser à Granet. — Les Israélites, de MM. Brandon, Moyse et Saint-Pierre, sont finement observés.

M. Meissonnier doit être content de la façon dont ses imitateurs, MM. Fichel, Chavet, Brillouin, Ceriez, Ed. Castres, Léon y Escosura, J. de Nittis, etc., peignent de petits hommes en costume Louis XIV et Louis XV.

Les *Merveilleuses sous le Directoire*, de M. Kaemmerer, ont de bien charmantes tournures. — Les Incroyables et leurs amies ont d'excellentes têtes et des costumes soigneusement détaillés dans le tableau de M. James Tissot, qui rivalise de minutie avec les Anglais, avec M. Hunt, notamment, pour peindre les moindres brindilles du paysage où il place ses figures.

MM. Toulmouche, Saintin, Marchal, Richter, Caraud, Firmin Girard, Steinhardt, Eugène Verdyen et beaucoup d'autres peignent les Parisiennes du dix-neuvième siècle qui valent certes bien les merveilleuses de toutes les époques et les beautés de tous les pays. M. Toulmouche est un peu lisse; M. Saintin, qui a été médaillé, a plus de chaleur; M. Marchal est sec; M. Richter est lumineux;

MM. Caraud et Girard font de la sentimentalité ; M. Steinhardt est coquet ; M. Verdyen chiffonne fort lestement une robe de gaze.

Citons parmi les autres peintres de genre qui ont attiré notre attention : MM. Hugrel, Cartazzo, Linder, Paul Jazet, Trayer, Edmond Castan, Félix Schlésinger, Léon Olivié, N. Sicard, Louis Bouchard, Lesrel, Léonce Petit, Eugène Giraud, Blaas, G. Colin, Sanz, Ferrandiz, F. Feyen, Feyen-Perrin, Gide, Plassan, Maris.

A quelle classe de compositions faut-il rattacher le délicieux tableau de M. Heilbuth intitulé : *Au bord de l'eau?*

Au genre? — Mais le paysage, traité dans la manière légère, délicate, vaporeuse de Corot, y tient une large place.

Au paysage? — Mais les figures y sont nombreuses, spirituelles, charmantes ; ce sont des Parisiens et des Parisiennes qui, profitant d'un beau dimanche de printemps, s'en viennent faire l'amour

Dans ces prés fleuris
Qu'arrose la Seine...

Figures et paysage s'harmonisent à merveille. M. Heilbuth n'a jamais peint de toile plus séduisante.

Ne serait-ce point en songeant à ce tableau que M. le ministre des beaux-arts adressait aux exposants du Salon de 1870, réunis pour la distribution des récompenses, les paroles suivantes :

« Quant au *genre*, je ne m'inquiète pas outre mesure de ses envahissements, car il n'est pas incompatible avec le grand art. Vous admettez tous, en poésie, les *Syracusaines*, pourvu que ce soit Théocrite qui peigne cet admirable tableau ; pourquoi n'admettriez-vous pas, en peinture, les *Parisiennes*, à condition que ce soit un Théocrite de la palette qui nous en raconte l'idylle? »

Malgré l'importance qu'ont les figures dans la *Naissance d'Homère*, de M. de Curzon, nous louerons surtout, dans ce tableau, le paysage où s'accusent, avec une grande vigueur de ton, des bouleaux au feuillage roussi par l'automne. La jeune femme aux cheveux brun, retenus par un ruban rouge, qui est assise à terre, sur la gauche de la composition, a un profil d'une exquise pureté ; celle qui, debout et vêtue d'un péplum bleu, verse de l'eau dans la coupe que lui tend une vieille femme, a une tournure pleine de style ; mais le personnage principal, Critheis, manque du caractère poétique et presque divin qu'on attribue volontiers à la mère du Mélésigène.

M. de Curzon a exposé un autre tableau des plus remarquables,

— *Au bord de l'Océan*; c'est un simple paysage, un vallon dominé par de grands arbres, avec un ciel d'orage et une échappée sur la mer blanchissante. Le site a une sévérité grandiose; l'effet est solennel, j'allais dire dramatique. La nature n'a-t-elle pas, elle aussi, ses heures de déchirement et de souffrance?

L'Ecole française maintient sa supériorité dans le paysage.

Rousseau est mort; Diaz et Dupré dédaignent d'envoyer au Salon les chefs-d'œuvre qu'ils livrent aux amateurs avides; mais Daubigny et Corot restent fidèles aux Expositions et au dessous d'eux, à côté d'eux, nous voyons briller une foule de jeunes artistes dont les noms inconnus hier seront célèbres demain.

Des deux tableaux exposés par M. Corot, nous préférons le plus petit : *Ville-d'Avray*. On n'y trouve guère qu'une impression de fraîcheur matinale : un effet tendre et harmonieux produit par des verdures humides de rosée, un bout de ciel vaporeux, un coin de rivière transparente, de blanches maisonnettes vaguement entrevues... C'est simple; c'est exquis. — Dans le *Paysage avec figures*, il y a de beaux arbres se mirant dans un étang limpide, et des rochers accusés avec une fermeté de touche à laquelle ne nous avait pas habitués M. Corot; mais, il y a aussi des satyres et des nymphes, et ces intrus mythologiques péniblement ébauchés, nous gâtent tout le tableau.

Il n'y a plus guère que vous, ô monsieur Corot, qui sembliez admettre qu'on rencontre encore des satyres dans nos campagnes. Les pauvres bêtes, ne se croyant pas suffisamment protégées par leur divinité, se sont sauvées de toute la vitesse de leurs pieds de bouc à l'arrivée des locomotives, ces monstres formidables enfantés par l'industrie moderne! C'est là, du moins, ce qu'a représenté, dans une amusante composition, un sculpteur de beaucoup de talent, M. Bartholdi, qui fait de la peinture à ses heures sous le pseudonyme de Sonntag. — *Adieu la mythologie!* répèterons-nous de grand cœur avec l'auteur de cette fantaisie.

M. Daubigny, lui, ne croit pas plus que nous aux faux dieux; il n'a foi qu'en la nature. Il a pour cette grande et féconde génératrice la tendresse la plus vive; il l'observe avec passion, il s'efforce naïvement, sincèrement de fixer sur la toile ses beautés tantôt riantes, tantôt sévères. — Le *Sentier au mois de mai* est une délicieuse variante du *Printemps*, si justement admiré au Salon de 1857; le *Pré des Graves* est une solide étude de terrains en pente, tapissés de joncs et d'herbages, avec des arbres à demi dépouillés sur la hauteur et la mer grise à l'horizon.

Peu de paysagistes seraient capables d'associer, sans discordance, des verts aussi riches, aussi puissants, que ceux de la *Source*, de M. Charles Le Roux. Nous préférons, toutefois, l'autre toile que cet artiste intitule : les *Trois chênes* ; il y a plus de légèreté dans le feuilage, plus d'air, plus d'harmonie.

M. Chintreuil s'est voué à la peinture des phénomènes lumineux : l'un de ses tableaux, représentant un *Rayon de soleil couchant sur un champ de sainfoin*, nous offre un véritable feu d'artifice; l'autre nous montre la *Lune* répandant ses pâles clartés sur un vaste paysage parsemé de bouquets de verdure, traversé par une rivière et occupé, au premier plan, par une chaumière, un moulin à vent, deux grands arbres et un troupeau de moutons. Le ciel de cette dernière toile est très étudié; la coloration du paysage est très fine, très savante. Toutefois, nous croyons devoir engager M. Chintreuil à manifester désormais son sentiment poétique dans des compositions plus simples, plus naïves; il lui arriverait certainement de s'égarer en s'acharnant à la poursuite d'effets fugitifs, insaisissables, comme ceux qu'il affectionne.

La *Nuit*, de M. Emile Breton, est une peinture tourmentée, où, à côté de tons justes et vigoureux, on remarque des parties noires, lourdes, sans transparence.

La *Vue prise en Sudmanie*, de M. Wahlberg, paysage tranquille et... bourgeois, qui a été médaillé par le jury, ne vaut pas, selon nous, l'*Effet de lune* du même peintre.

M. Wahlberg est suédois, Mlle Marie Collard, qui a été médaillée aussi, est belge; rien de naïf, de délicat et d'exquis comme sa petite toile intitulée le *Verger ;* un enclos verdoyant où deux vaches noires ruminent sous des pommiers, dont les branches dépouillées se découpent sur un ciel de printemps rose et lumineux.

L'école belge compte plusieurs paysagistes de talent. M. César De Cock a été moins heureux, cette année, qu'au Salon de 1869. M. Xavier De Cock, au contraire, n'a encore rien exposé de mieux que ses *Vaches passant la Lys.* — La *Vallée du Bocq,* de M. Coosemans, offre, dans une gamme de tons roux, une belle et forte harmonie. — Un grand goût de composition, une facture ferme et savante distinguent la vue prise par M. de Schampheleer *Entre Moerdyck et Dordrecht.* — L'*Effet de soir*, de M. de Kniff, est poétique et juste. — Mais les paysages le plus fins, les plus lumineux, les plus séduisants qui nous soient venus de Belgique, sont,

avec ceux de Mlle Collart, les paysages de M. Emmanuel Boulenger le *Ruisseau* et *A Josaphat, près Bruxelles*. Ces deux toiles, d'une exécution légère et précise, toutes rayonnantes d'une douce lumière, tout imprégnées de fraîcheur, tout embaumées de senteurs printannières, nous ont remis en mémoire ces jolis vers de Charles d'Orléans :

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderye,
De soleil rayant, cler et beau.

Il n'y a beste ne oyseau,
Qu'en son jargon ne chante ou crye :
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye.

Parmi les paysagistes des autres écoles dont nous avons remarqué les œuvres, nous citerons : MM. Gustave Castan et Adolphe Potter, de Genève ; M. de Niederhausen, d'Yverdun ; M. Karl Bodmer, de Zurich ; M. Bluhm, de Dantzig ; M. Martin Rico, de Madrid.

M. Martin Rico, qui a peint avec beaucoup de finesse les *Bords de la Seine, à Poissy*, nous ramène à l'école française.

Et voici justement un nouveau venu, M. Maurice Courant, qui a été médaillé pour une vue prise dans les environs de Poissy ; les *Grandes steppes de l'abbaye*. M. Courant est élève de M. Meissonnier ; à défaut du livret, son tableau nous l'aurait appris ; c'est de la peinture faite pour être examinée à la loupe.

Le jury n'a pas l'amour des infiniment petits ; il l'a bien prouvé en médaillant M. Charles Gosselin, auteur de deux tableaux : — les *Bords de l'Ain* et une *Route dans une forêt*, — brossés en manière de décor, avec une largeur presque brutale.

M. Viollet-le-Duc, autre médaillé, a déployé moins de fougue et plus de science dans sa *Vallée de Jouy*, œuvre peu attrayante, d'ailleurs.

Chacun a applaudi aux médailles qui ont été décernées à MM. Louis Japy et Villefroy ; le premier a exposé une délicieuse *Matinée de printemps*, dans le goût de Daubigny, et une *Soirée d'automne*, du style le plus original, d'une couleur fine et transparente. — Le *Matin dans le Bas-Bréau*, du second, est peut-être la composition le plus sincèrement naïve, la plus franchement rustique qu'il y ait au Salon : les paysannes chargées de lourds

fagots qui occupent le premier plan, ont des attitudes et des tournures saisies sur le vif, mais sans trivialité ; le chemin où elles ont fait halte est bordé de jeunes chênes verdoyants que transperce une joyeuse averse de rayons lumineux et d'où s'exhalent des senteurs forestières qui enivrent.

M. Léonce Chabry a été oublié par le jury ; son *Marais d'Andernas*, sur lequel planent les ombres chaudes, légères, harmonieuses du crépuscule, est assurément l'un des paysages les mieux peints de l'Exposition.

X

PEINTURE (Suite et fin). — Défaillances et promesses. — Les Marines de maître Courbet. — MM. Mesdag et Masure. — Peintres d'animaux. — Les *Poissons* de M. Vollon. — Natures mortes. — Dessins.

SCULPTURE. — Quand donc les sculpteurs consentiront-ils à avoir de l'esprit? — MM. Bartholdi et Frémiet. — Médaille de sauvetage à M. Hiolle. — Le *Vainqueur au combat de coqs*, de M. Falguière. — MM. Delaplanche et Ch.-A. Bourgeois. — Les Statues médaillées. — MM. Et. Leroux, Ernest Barrias, P. Robinet, Baujault, etc., etc. — La *Brodeuse parisienne*, de M. J. Dalou. — MM. Crauk, Le Père, Ottin. — Mignardises. — Gaulois, Corse et Français. — La *Pythie* de Marcello. — Les Bustes de MM. Carpeaux, Chatrousse, Préault, Courtet, Degeorge, etc.

Plusieurs paysagistes médaillés aux Salons précédents n'ont rient fait, cette année, pour accroître leur réputation.

M. François Millet, si robuste dans la peinture des types villageois, est inconsistant et insignifiant dans le paysage qu'il intitule *Novembre*.

M. Harpignies, lourd et monotone dans sa *Vue prise à Montréal*, est décousu et prétentieux dans sa *Vallée d'Egérie*, panneau décoratif destiné au nouvel Opéra.

M. Nazon est baroque et incohérent dans sa *Forêt en automne*. — M. Anastasi a mis plus de lumière et de couleur dans une vue de Bretagne que dans une vue d'Italie. — M. Emile Michel a sacrifié la vérité à l'harmonie dans son *Hiver*. — M. Appian a abusé des tons violets dans sa *Source de l'Albarine*.

M. Hanoteau a peint avec quelque sécheresse un motif original et piquant : l'*Appel*. — M. Achard est *veule* et vide dans sa vue prise aux *Environs de Honfleur*. — M. Bernier, enfin, a délayé dans une toile énorme, un *Chemin près de Bannalec*, les qualités les plus sérieuses.

Les *Chênes de Kertrégonec*, de M. Segé, sont un peu cotonneux; mais il y a dans ce tableau des terrains solides et un lointain indiqué avec une rare puissance.

Nous n'avons pas attendu, pour louer le talent de M. Chevandier de Valdrôme, que le frère de cet artiste fût devenu minis-

tre; nous n'hésiterons donc pas à déclarer que la *Vallée de Narni* est un tableau aussi ferme d'exécution que distingué par le style.

Les *Ruines de Luxor*, de M. de Tournemine, sont enveloppées d'un crépuscule rose, puissant et harmonieux. — Les *Ruines de Balbeck*, de M. Sebron, sont bien dessinées, mais d'une couleur froide. — La *Vue de Ratisbonne* au clair de lune, de M. Hennings, est une assez bonne imitation de Van der Neer.

Il y a beaucoup d'animation et de lumière dans la *Vue de Nantes*, de M. W. Parrot.

Plusieurs artistes, sans compter MM. Brion et Mouchot, déjà cités, ont exposé des *Vues de Venise* : M. Amédée Rosier a de la finesse et de la chaleur ; M. Porcher est assez vigoureux ; M. W. Wyld fait du tapage et du bariolage. — M. Ziem brille par son absence.

M. Lapostolet a été médaillé pour une *Vue du canal Saint-Martin, à Paris*, peinte avec largeur et dans des tons assez justes.

Parmi les paysagistes qui n'ont encore obtenu aucune récompense, mais dont les efforts méritent la plus sérieuse attention, nous devons signaler MM. Emile Renié, Dardoize, Rapin, Auguin, Sauvageot, Caussade, Guigou, Léon Richet, Orry, Cassagne, Allongé, de Mesgrigny, A. Roulliet, Aimé Perret, Oudinot, René Verdier, Ad. Sauzai, H. Saintin, Désiré Dubois. Eugène Devé, Guillemet, Paul Lecomte, Th. Chauvel, Merlot, Ortmans, Mme Lisa Faucher, etc.

Nous pouvons être sans inquiétude sur l'avenir de la peinture de paysage en France : les jeunes recrues sont de force et de taille à remplacer uu jour les généraux.

Je ne trouverai sans doute aucun contradicteur, si je dis que les deux plus belles marines du Salon étaient celles de M. Courbet. On croit entendre les grondements sinistres et ininterrompus de la *Mer orageuse*, roulant et froissant dans ses vagues formidables les galets arrachés au rivage. La couleur de cette mer est nuancée avec une habileté consommée. Toutefois, la *Falaise d'Etretat* nous charme davantage ; tout y est admirable, la limpidité et la profondeur du ciel, lavé par l'orage, l'immense étendue de la mer rendue par une savante dégradation des plans, la solidité et la finesse de ton des rochers au pied desquels viennent expirer les vagues moutonnantes.

Le mouvement et la couleur de la mer du Nord ont été bien

saisis par M. Mesdag, qui a obtenu une médaille. M. Jules Masure, auquel une pareille récompense était due, a rendu avec une finesse et une vérité extraordinaires les courtes ondulations de la Méditerranée, leurs moirures de lumière, leur transparence, leurs teintes si riches qui, de l'azur le plus pâle, arrivent parfois au ton indigo le plus violent.

Le *Naufrage*, de M. Th. Weber, est dramatique.

M. Chérot a peint, dans une gamme blonde, l'*Embouchure de la Loire*, que M. Charles Le Roux fils a peint dans une gamme azurée : tous deux ont de la délicatesse et de l'harmonie.

MM. Boudin, Artan, Lefèvre-Deumier, Jean d'Alheim, Henri Martin, Courdouan et Ponson ont droit encore à être cités parmi les marinistes de talent.

L'espace nous manque ; il faut nous borner à de sèches nomenclatures. Contentons-nous donc de signaler :

Dans la peinture d'animaux : — le *Troupeau* si justement médaillé de M. Van Marcke ; — la *Fileuse et sa Vache*, de M. Otto Weber, qui a exposé en outre un *Printemps* simple, vigoureux, poétique ; — les *Chèvres en détresse*, de M. Otto von Thoren ; — les excellents chiens de MM. Joseph Stévens et Mélin ; — les moutons de MM. Ch. Jacques et Chaigneau ; — les chats de M. Eugène Lambert ; — les moineaux de M. Taylor.

Dans la peinture de nature morte : les *Poissons de mer*, de M. Vollon, les meilleurs qu'on ait peints depuis les maîtres néerlandais Snyders, Jacob Gillig et Albert van Bayeren ; — le *Gibier* de MM. Scholderer, Séb. Gessa, Félix Clouet, Jules Caron ; — les *Huîtres* si appétissantes de M. Eugène Villain ; — les *Premières prunes et les dernières cerises*, de M. Philippe Rousseau, antithèse savoureuse qui a fait venir l'eau à la bouche de tous ceux qui ont visité l'Exposition ; — les *Fleurs* de Mmes Darru, Lemaire, Cuirblanc, Puyroche-Wagner et celles de MM. Chabal-Dussurgey, Eugène Petit, Victor Leclaire, Et. Corpet, etc. ; — L'*Eglantier en fleurs*, peint en trompe-l'œil avec une étonnante habileté par M. Kreyder, mais moins satisfaisant pourtant que le petit cerisier en fleurs, si parfumé, si baigné d'air et de lumière, que M. Méry a mis dans son tableau intitulé l'*Abeille aux champs ;* — les *Sarcelles*, de M. Blaise Desgoffe, aussi minutieusement peintes et aussi dures que son *Cristal de roche ;* — les *Objets d'art*, traités par Mme Claire Giard avec une largeur de touche toute virile et une grande richesse de coloris ; — les *Armures*, de M. Brispot ; — la *Bière et le Tabac*, de M. Dutrou ; — une vigoureuse étude de M. Cattaert, etc.

Dans la section des dessins, si riche et qui mériterait à elle seule un article spécial : les aquarelles de MM. Ludwig Passini (médaillé), Vibert, Worms, Simonetti, Th. Valerio, Jos. Tourny, Paul Martin (*Excursions en Provence*), Martin Rico, et celles de Mmes la comtesse P. de Ségur, la baronne de Rothschild, Emilie Rouillon et Jeanne Rougier; — les portraits au pastel de MM. Galbrund et P. Toussaint, et ceux de Mmes Coeffier, Hédé-Hany et Eva Gonzalès ; — les portraits à la sanguine de Mlle Fanny Chéron, accusés avec beaucoup d'ampleur et de fermeté ; — les paysages au fusain de MM. Appian, Bellel, Lalanne, Allongé; — les dessins à la plume de MM. Pille et Gustave Morin ; — les crayons de MM. Bida, Lagier, Lhermitte, Feyen-Perrin, P. Toussaint (les *Saintes Femmes au tombeau*), Jules Chaplain, E. Zacharie; — les miniatures de Mmes Parmentier et Persin; — les superbes faïences de M. Eugène Gluck, qui méritaient une médaille ; — les émaux de Mlle Christine Richard-Souchon ; et ceux de MM. Antonin Topart et V. Devers, etc.

Il nous reste bien peu de place pour parler des sculpteurs. Mais la banalité et l'insignifiance de leurs productions serviront d'excuse à notre laconisme. Le jour où ils se seront décidés à faire de la sculpture intelligente et intelligible, vivante, humaine, conforme aux idées et aux aspirations modernes, nous aurons plaisir à insister sur leurs œuvres ; — sachant bien que de tous les arts le plus noble, le plus élevé, le plus voisin de l'idéal est la statuaire.

A part quatre ou cinq statues ayant une signification sérieuse, nous n'apercevons au Salon de 1870 que des figures d'étude plus ou moins correctes, des *académies* affublées de titres mythologiques ou déguisées en allégories. Et ce sont précisément là les morceaux auxquels le jury accorde les plus hautes récompenses !... L'originalité de l'invention, la sincérité du sentiment ne sont comptées pour rien.

A qui est échue la médaille d'honneur de sculpture ?

Ce n'est pas au *Vercingétorix* de M. Bartholdi, figure équestre d'une tournure hardie et pittoresque, d'un mouvement fougueux, passionné, éloquent, — œuvre de patriotisme, de science et d'audace.

Ce n'est pas au *Louis d'Orléans* de M. Frémiet, autre statue équestre, remarquable par la noblesse et la vérité de l'attitude du cavalier, par l'exactitude archéologique des détails, par le ca-

ractère grave et imposant de l'ensemble, par la fermeté de l'exécution.

La médaille d'honneur a été décernée à M. Hiolle, pour une statue d'*Arion sur le dauphin.*

Cet *Arion* est une figure nue parfaitement étudiée et modelée, je l'accorde ; très bien équilibrée et très harmonieuse de lignes, j'en conviens ; mais, de grâce, indiquez-moi le caractère de l'œuvre, sa poésie, sa signification. En admettant qu'il y eût un intérêt quelconque à retracer le sauvetage fabuleux du poète-musicien de Lesbos, il aurait fallu tout au moins se pénétrer de l'esprit de cette fiction, qui, comme la fable d'Orphée et comme celle d'Amphion, est une allégorie de la domination que la poésie et la musique exerçaient sur un monde encore plongé dans la barbarie ; il aurait fallu montrer Arion les regards levés vers le ciel, tirant de sa lyre des accords divins qui subjuguent le dauphin et oubliant, dans l'extase de sa pensée, dans l'enthousiasme de son génie, le danger qu'il peut courir. — Au lieu d'un artiste inspiré, M. Hiolle a représenté un homme bien constitué, juché sur le dos squammeux d'un monstre marin, et n'ayant d'autre préoccupation que de ne pas tomber à l'eau.

Tout en s'inspirant de l'antique pour sculpter son *Vainqueur au combat de coqs*, M. Falguière a su donner à cette figure jeune, alerte, une expression bien vivante ; au point de vue de l'exécution, comme au point de vue du sentiment, c'est là une des œuvres les plus séduisantes de la statuaire contemporaine. Un exemplaire en bronze a été médaillé au Salon de 1864, et M. Falguière a obtenu plus tard la médaille d'honneur pour son *Tarcisius*, ce qui est cause sans doute que cette dernière récompense ne lui a pas été de nouveau accordée cette année. Il la méritait mieux que M. Hiolle.

Nous ne renouvellerons pas les éloges que nous avons adressés à l'*Eve* de M. Delaplanche, et à la *Pythie* de M. le baron Bourgeois, lorsque nous avons rendu compte des derniers envois de l'Ecole française de Rome. Ces deux statues, d'une exécution large et robuste, rappelant beaucoup mieux la manière florentine que la manière grecque, ont été médaillées à bon droit.

Quelles sont les autres sculptures distinguées par le jury?

Un *Saint Sébastien*, de M. Gautherin, dont la tête belle et résignée semble copiée d'après une peinture du Guide ou du Guerchin ; — un *Ismaël*, de M. Just Becquet, cadavre d'adolescent moulé sur nature ; — la *Jeune fille de Mégare*, de M. Ernest Barrias, charmante fileuse, accroupie, les jambes croisées, les bras

gracieusement levés et arrondis ; — la *Somnolence*, de M. Etienne Leroux, femme nue, aux formes jeunes et souples, étendue sur un siége de forme antique, dans une attitude qui ne s'explique guère et qui, en tout cas, n'est pas d'une grande chasteté ; — la *Rêverie d'une enfant*, de M. Chabrié, véritable puérilité ; — le *Baron Desgenettes*, de M. Pierre Robinet, honnête statue colossale, destinée sans doute à Versailles , — le *Jeune Gaulois*, de M. Baujault, jeune homme nu levant le bras droit en l'air, dans l'attitude de la *Vérité*, de M. Lefebvre, et ouvrant démesurément la bouche pour crier : « Au gui l'an neuf ! » — le *Bacchant jouant avec une panthère*, de M. Caille, qui ne s'élève pas au-dessus de la banalité ; — le *Joueur de palet* et le *Persée*, de M. Tournois, dont le moindre tort est de venir après les *Discoboles* antiques et le *Persée* de Benvenuto, et, enfin, la *Brodeuse*, de M. Jules Dalou, gracieuse jeune femme, chastement vêtue, assise sur une chaise à dossier incliné, le torse appuyé, la tête légèrement penchée sur son ouvrage, une des rares statues de l'Exposition conçues et exécutées dans un sentiment moderne.

Le *Diogène*, de M. Le Père, a fait l'admiration des gens du métier, des praticiens ; mais ce bonhomme au front plissé, aux lèvres dédaigneuses, n'est pas le cynique spirituel et railleur que nous ont fait connaître les auteurs anciens.

Le *Crépuscule* de M. Crauk, destiné à l'avenue de l'Observatoire, est un pauvre groupe... pauvre d'invention, pauvre d'exécution.— Allégorie pour allégorie, nous aimons mieux la *Vérité*, de M. Ottin, qui est représentée d'une façon assez originale et qui ne manque pas d'élégance dans la tournure.

La *Prêtresse d'Eleusis*, de M. Ch.-Aug. Lebourg ; le *Baiser*, de M. Sanzel ; la *Jeune fille et l'Amour*, de M. Le Harivel Durocher; la *Mort d'une fleur*, de M. Prouha, sont des œuvres agréablement maniérées.

M. Edm. Perrault a fait preuve d'une étude sérieuse de l'antique dans la statue de l'*Indécision*, qui nous a rappelé la *Polymnie*, par le style des draperies et la simplicité de la pose.

La *Psyché*, de M. Peiffer, dont nous avions signalé le modèle en plâtre au Salon de 1869, a gagné encore en grâce et en gentillesse.

Le *Camulogène*, de M. Lequesne, a une attitude énergique et fière et vaut beaucoup mieux que les *Gaulois* académiques, de MM. Delhomme et Falconnier.

M. Guillaume a exposé la meilleure statue que nous ayons encore vue de *Bonaparte, lieutenant d'artillerie*.

M. Bartholdi a déployé, dans sa statue monumentale de *Vauban*,

autant de calme, de gravité, qu'il a mis d'énergie et de véhémence dans son *Vercingétorix.*

La statue de *Monseigneur Morlot*, par M. Lescorné, joint à une grande ressemblance un caractère austère et recueilli, dans le sentiment des figures tumulaires du treizième et du quatorzième siècle.

La *Pythie*, tourmentée, échevelée, effarée, de Marcello, est peut-être, de toutes les sculptures du Salon, celle qui s'accorde le mieux avec les données antiques. Ceux qui en ont fait la critique n'ont pas lu Virgile. L'exécution s'éloigne assurément des principes sévères de l'art grec, mais elle eût obtenu, croyons-nous, l'approbation de l'auteur du *Laocoon.*

La grande dame qui signe du pseudonyme de Marcello, est une artiste avec laquelle il faut compter ; son buste d'un *Chef abyssin*, d'une individualité si saisissante, suffirait pour la classer parmi les plus habiles.

Le buste de *Mlle Fiocre*, par M. Carpeaux, est un chef-d'œuvre de souplesse et de coquetterie, dans le goût du dix-huitième siècle ; il vaut beaucoup mieux que le *Watteau* exposé à la porte du palais des Champs-Elysées, et que la *Mater Dolorosa*, tête éplorée et émaciée, très expressive sans doute, mais à laquelle manque cette beauté divine qui doit distinguer la Madone des autres femmes.

Le buste du *docteur Péan*, par M. Chatrousse, est le meilleur portrait d'homme de la section de sculpture : le port de la tête est original, la physionomie spirituelle et parlante, l'exécution pleine de délicatesse et de science.

M. Préault a sculpté le portrait de *Ponsard* au fond d'un saladier, et tiré à demi d'une gangue rugueuse celui de l'énorme *Vitellius.*

Tous les praticiens se sont extasiés devant l'habileté avec laquelle M. Courtet a exécuté les broderies et les divers accessoires du costume de *Troplong.* Ce portrait est d'ailleurs fort ressemblant.

Le *Bernardino Cenci*, de M. Degeorge, est une délicieuse tête d'enfant, du caractère le plus poétique, de l'exécution la plus délicate.

Citons, pour finir, les bustes de MM. Deloye, Franceschi, Iselin, H. Moulin, Chapu, Carrier-Belleuse, Varnier, Vital Dubray, Ch. de Blezer, G. Clère, et un curieux médaillon de M. *Barbey d'Aurevilly*, par M. Z. Astruc.

TABLE

DES

ARTISTES NOMMÉS DANS CE VOLUME

ABRÉVIATIONS : *p.*, peintre; *sc*, sculpteur; *gr.*, graveur; *lith.*, lithographe; *arch.*, architecte. — Les artistes dont les noms ne sont suivis d'aucune de ces cinq abréviations sont peintres ou dessinateurs.

I

Artistes français.

II

Artistes étrangers.

III

Artistes antérieurs au XIXe siècle.

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

Salon de 1869.

(Extrait de l'*Indépendance Belge*).

Salon de 1869.

(Extrait de la *Presse*).

Salon de 1870.

(Extrait de la *Presse*).

Marseille. — Typ. et Lith. Cayer & Cie, rue Saint-Ferréol, 57.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

A la Librairie RENOUARD, rue de Tournon, 6

—

École Génoise (Biographie des maîtres de l'), faisant partie de l'*Histoire des peintres de toutes les Écoles,* publiée sous la direction de M. Ch. Blanc, membre de l'Institut.

Les Trésors d'art de la Provence, 1863 ; 1 vol. grand in-8° de 290 pages. — Prix : 5 fr.

Decamps, sa vie, son œuvre (1861). — Prix : 2 fr.

La Peinture à Marseille. *Salon Marseillais de* 1859. — Prix : 1 fr. 50.

Salon Marseillais de 1860. — Prix : 1 fr. 50.

Marseille, Étude sur les Mœurs, les Coutumes, le Commerce, l'Industrie, la Littérature et les Arts, 2e *édition* (1862). — Prix : 2 fr.

Marseille en 1962, lecture faite en séance publique de la Société de Statistique des Bouches-du-Rhône. — Prix : 2 fr.

La Tribune Artistique et Littéraire du Midi, revue mensuelle, fondée et dirigée par M. Marius Chaumelin (1857 à 1863), 7 vol. in-8°. — Prix : 6 fr. le vol.

EN PRÉPARATION :

Le Musée des Studj, à Naples.

REMBRANDT

L'HOMME ET L'ŒUVRE

par W. Bürger (Thoré).

Notes et fragments coordonnés et publiés par Marius Chaumelin, légataire des manuscrits de Thoré.

MARSEILLE. — Typ. et Lith. CAYER & Cie, rue Saint-Ferréol, 57.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00892 8802

